



د. علي مهدي زيتون

الإعجاز القرآني

وآلية التفكير النقدي عند العرب

وبحوث أخرى





الإعجاز القرآني
وآلية التفكير النقدي عند العرب
وبحوث أخرى



د. علي مهدي زيتون

الإعجاز القرآني
وآلية التفكير النقدي عند العرب
وبحوث أخرى



دار الفارابي

الكتاب: الإعجاز القرآني وآلية التفكير النقدي عند العرب
المؤلف: د. علي مهدي زيتون
الغلاف: فارس غصوب

الناشر: دار الفارابي - بيروت - لبنان
ت: (01)301461 - فاكس: (01)307775
ص.ب: 11/3181 - الرمز البريدي: 1107 2130
e-mail: info@dar-alfarabi.com
www.dar-alfarabi.com

الطبعة الأولى 2011
ISBN: 978-9953-71-655-8

© جميع الحقوق محفوظة

تباع النسخة إلكترونياً على موقع:
www.arabicebook.com

الإهداء

إلى ذكرى أستاذي الأب الدكتور لويس بوزيه
علماً افتقدته القيم الإنسانية العالية.

مقدمة

لم يُقِم الإسلام قطيعة مع الثقافات التي كانت سائدة قبله في شتى أصقاع المعمورة. ولا يعني ذلك أنه قبلها على علّاتها.

أقام معها حواراً عميقاً أكد ما هو مشرق فيها، عدّل ما يجب تعديله، وسفّه ما لا يساير وقائع الحياة. وحواره هذا مؤسّس على رؤية شاملة إلى العالم لها رأيها في كلّ جانب من جوانب الحياة والوجود. ولا يعني ذلك أن الرأي متفق عند جميع المسلمين حول جميع الأمور. فإذا كان القرآن بوصفه المرجع الأساسي والأول للثقافة الإسلامية، حمّال أوجه، فإن ذلك مدعاة لكي تختلف النخبة حول كثير من القضايا التي يواجهونها في حياتهم. قضية صفات الله، مثلها مثل الخلافة، مثل الإرث، وغير ذلك، وإذا كان، من المتوجّب، ألا يفسد اختلاف الرأي حول أيّ قضية الودّ بين المختلفين، لأنّ الاختلاف علامة غنى لا علامة شقاق، فإنّ المهمّ في ذلك أن يكون ذلك الاختلاف مؤسّساً على منهج في التفكير وآليّة واضحة المعالم في التعامل مع القضية موضوع ذلك الاختلاف. وهذا ما حدث في الموقف من

صفات الله وما جرّ إليه من مواقف أدبيّة نقدية. كان العقل العربي، في القرون الأولى، من الحياة العربية الثقافية، عقلاً فاعلاً مرتكزاً على قواعد واضحة في التفكير المنهجي. ولعلّ أهم ما ميّز ذلك العقل، في تلك المرحلة، انطلاقه من الفهم الإسلامي العام للعالم، ليحدّد موقفاً منسجماً مع ذلك الفهم من كلّ الجزئيات التي تعرّض لها في حياته.

ولعلّ المشكلية الكبرى التي واجهها ذلك العقل، في بداية عهده بالحياة، ما أثاره الآخرون من مانويين وغيرهم حول حقيقة أن يكون القرآن وحياً إلهياً منزلاً. وهذا ما دفع ذلك العقل إلى أن يعود إلى الحجّة القرآنية التي تثبت نبوة محمد ﷺ، فوجدها حجّة أدبيّة تركز على التحدي الذي كان في آخر ما أثاره أن يأتي المكابر بسورة واحدة من مثل سور القرآن الكريم. وانشغلت النخبة من علماء الأمة في تحديد الوجه الذي تكون عليه أيّ سورة من سور القرآن معجزة، فوجدت نفسها أمام آلية تفكير تقع داخل المنظومة المفاهيمية الإسلامية، القرآن كلام الله المعجز. وإذاً هي فريقان: الشيعة والمعتزلة الذين قالوا بحدوث القرآن والأشاعرة الذين قالوا بقدّمه. وإذا ترتّب على القول الأوّل أن يكون كلام الله هو هذه الأصوات والألفاظ التي نسمعها حين نقراه، ترتّب على القول الثاني أن يكون المعنى القائم في ذات الله منذ الأزل. ويقتضي هذان المنطلقان أن تكون البلاغة عند الفريق

الأول هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، اعتماداً على البعد الصوتي اللفظي، وأن تكون عند الفريق الثاني الكشف عن المعنى القائم في الذهن، ارتكازاً على البعد المعنوي. والبلاغة الإيصالية ستكون مزيتها من حيث الأصوات والألفاظ، والبلاغة الكشفية ستكون مزيتها من حيث المعنى. هكذا تأسس النقد الأدبي العربي من داخل نسقية ثقافية واضحة ومحددة بعيداً عن العفوية والارتجال.

وهذا الفهم لآلية التفكير النقديّ عند العرب، في مرحلة من المراحل، ليس جديداً، بالنسبة إليّ، توصّلت إليه دراستي التي أعدت لنيل شهادة الدكتوراه بإشراف الأستاذين الكبيرين: البروفسور أهيف سنو والمرحوم الأب الدكتور لويس بوزيه، ونشرت في دار المشرق. جديد هذا الكتاب أنه انطلق من هذا الفهم ليجرّبه على قضايا نقدية متنوعة أخرى من مثل: الطبعيّة والتكلف، وعلم الجمال، ومفهوم الشعر، والتفسير القرآني، والمصطلح، وعلم الدلالة، والتلقي. ومما يجدر ذكره، في هذا المقام، أن الدراسات المتعلقة بهذه القضايا قد قدّمت في مؤتمرات. ونشرت في مجلات لبنانية وعربية، وهي مع ذلك ليست شتاتاً مجموعاً، لأنها صادرة، بمعظمها، عن فهم واحد لآلية التفكير، وخاضعة لمنهج واحد في الدراسة.

والمنهج الذي اتّبع في معالجة القضايا التي عولجت هو المنهج الثقافي الذي يتعدّى النقد الإجرائي المتعلق بالنصوص

الإبداعية من شعر ونثر إلى نقد النقد الذي يقوم عليه هذا الكتاب.

ينطلق هذا المنهج من أن رؤية الإنسان عامة، والكاتب أو الناقد على وجه الخصوص، مرتكزة على ثقافته ونضجها الأعلى بشكل أساسي. ولا يمكن للناقد أن يرى ما يراه في هذا الخطاب أو ذاك من خارج تلك الرؤية الثقافية، بخصوصيتها الأدبية هنا تحديداً.

وهذا المنهج حين يركز عليه في 'نقد النقد' فإنه معني برؤية مرتبة تركيباً ثلاثياً. الأولى رؤية المبدع الثقافية إلى العالم التي تستوجب على الناقد أن يأخذ تلك الرؤية بعين الاعتبار حين يقارب الخطاب الإبداعي سعياً إلى اكتشاف فنيته.

والثانية رؤية الناقد نفسها التي يجب أن يأخذها ناقد النقد بعين الاعتبار، والثالثة رؤية ناقد النقد التي يقارب بها الخطاب النقدي سعياً إلى اكتشاف آليات اشتغاله.

يقوم نقد النقد إذاً على التقاء ثلاث رؤى فاعلة حاضرة في الحوار الثلاثي، وإن كانت الثالثة رؤية ناقد النقد، هي الأفق الأوسع الذي يحتضن الرؤيتين الآخرين. فالعلاقة بين هذه الرؤى علاقة استيعابية. فلا يمكن لواحدة منها أن تدخل حرم سابقتها في الوجود من دون أن تكون قد استوعبتها فهماً وتملكاً.

ومهما يكن من أمر، فإن المنهج الثقافي منهج تكويني

ينظر إلى النتاج، إبداعاً أو نقداً، على أنه نتاج ثقافة قائمة، ولا يمكن الوصول إلى آليات اشتغاله من دون الارتكاز إلى تلك الثقافة.

ومما يجدر ذكره، في هذا المقام، أن معظم المقالات أو الأبحاث التي سيجدها القارئ بين يديه قد بدأت بلازمة واحدة. وهذه اللازمة هي منطلق لا بد منه. فهي عبارة عن آلية اشتغال ذلك التفكير النقدي التي تبدأ من سؤال مركزي واحد مفاده: كلام الله قديم أم حديث؟ هذا السؤال الذي يجرّ إلى إجابتين لا ثالث لهما. يترتب على كلّ إجابة منهما سبحة من المقولات التي تشكّل قاعدة لفهم ما يجب فهمه من أمور النقد عند هذا الناقد أو ذاك.

وبسبب انفراد كلّ مبحث بظرف وموقف خاصين به. كان من المتوجّب البدء بتلك اللازمة لكي يكون السامع أو القارئ، على بينة من أمره. يضع بين يديه المنطلق لكي يستطيع تتبّع البحث وصولاً إلى النتائج. ولذلك آثرت أن أنشرها كما هي، حفاظاً على بنائها.

ومهما يكن من أمر، فإنّ هذا هو متهى جهدي أضعه بين يدي قارئ متفهم لعلّه يصيب خيراً. والله، وحده، وليّ التوفيق وإليه أنيب.

تقديم

في التراث الإسلامي أوصاف كثيرة للصراط يحضرنى منها أن: "الصراط منصوب على متن جهنم - وهو الجسر الذي بين الجنة والنار - يمر الناس عليه على قدر أعمالهم، فمنهم من يمر كالمح البصر، ومنهم من يمر كالبرق الخاطف، ومنهم من يمر كالريح، ومنهم من يمر كالفرس الجواد، ومنهم من يمر كركاب الإبل، ومنهم من يعدو غدواً، ومنهم من يمشي مشياً، ومنهم من يزحف زحفاً، ومنهم من يُخطف فيلقى في جهنم؛ فإن الجسر عليه كالليب تخطف الناس بأعمالهم؛ فمن مرَّ على الصراط دَخَلَ الجنة" (الفتاوى، 3/ 97-98). وكثيراً ما خُطرت لي المقارنة بين طلبة الدراسات العليا وعابري الصراط، فكل فريق يُسرع في خطوه لينال مبتغاه: جنة الخلد أو شهادة الدكتوراه؛ فإذا بَلَغ الطالب جنته، انقطعت علاقته في الغالب بأستاذه، بل بالبحث العلمي الرصين.

أما الدكتور علي زيتون فيختلف عن الفريقين لأنه اجتنب الإسراع والتسرع لتحقيق المراتب العليا، ولم تثبت العلاقة قط بينه وبين البحث العلمي. فأول عهدي به حينما جاءني في

آخر السبعينيات وأنا على شرفة منزلي في زقاق البلاط، أقلب تراب بعض الأصص، وأعتني بما حوته من أزهار ونباتات. ومنذ ذلك العهد لم تنقطع علاقتي به : فأشرفت على رسالته للماجستير: "ابن الساعاتي شاعرًا" (نوقشت سنة 1981)، وتابعته مع الأب الدكتور لويس بوزيه الذي أشرف على أطروحته : "ابن سنان الخفاجي ناقدًا وشاعرًا" (1984)، و"أثر الإعجاز القرآني في تطوّر النقد الأدبي من أول القرن 11/5 إلى نهاية القرن 13/7" (1988). واستمرت علاقتنا أيام الحرب والسلم، والسراء والضراء.

وخلال السنين الطويلة التي جمعت بيننا لفتتني فيه أمور كثيرة اقتصر منها على أربعة فحسب.

1- فقد كانت الأحوال من حولنا تتغير أو تنقلب رأسًا على عقب، وتكثر أشغالنا تدريسيًا وبحثًا وإدارة، ولكن حاله ظلت واحدة لا تتغير. فهو الرجل المتواضع تواضع القادر، ذو الخلق الكريم، الحَيُّ، البرُّ، الوفيُّ، الذي يُخلص الثقة، ويُصفي المودة.

2- وخلافًا لما عهدته في كثير من زملائه الذين أصابهم الكَلَل بعد مناقشة أطاريحهم، دأب على متابعة الإنتاج : فلم ينشر لمجرد النشر وارتقاء المراتب، بل انصرف إلى البحث العلمي يُصدر الكتب، وينشر المقالات، ويُشارك في المؤتمرات والندوات العلمية.

3- وهو ينتمي إلى فئة نادرة من الباحثين الذين يتعدّد

اختصاصهم : فهو يجول في القديم والحديث على السواء، أدبًا ونظريّاتٍ نقدية، فتراه يتنقل من غير عناء بين ابن الساعاتي، وابن سنان الخفاجي، وأثر الإعجاز القرآني في النقد الأدبي، والحدائث الشعرية، وبدر شاكر السياب، ومحمد علي شمس الدين، والنص الشعري المقاوم في لبنان، والنص من سلطة المجتمع إلى سلطة المتلقي.

4- ولم يتسنّ له ذلك كلّ، إلّا لغزارة أدبه، وسعة اطلاعه، وانفتاحه على النقد الحديث ومذاهبه وإسهام الغرب المباشر فيه. فجاءت دراساته بعيدة الغور، تدلّ على معرفة بمواضع النقد، ونفاذ بصيرة لا يخفى.



والغريب في الأمر أنّ ما تقدّم من ميزات يتوافر كلّ في الكتاب الذي يُقدّمه اليوم إلى القارئ.

1- ففيه برّه بأستاذه الأب الدكتور لويس بوزيه وإخلاصه له، مع أنّه رَحَلَ منذ ثماني سنوات.

2- وهو يُشكّل حلقةً تستكمل حلقات أبحاثه السابقة التي تناولت الإعجاز القرآني، والفكر النقديّ : فنراه يُركّز على علاقة الإعجاز بالبلاغة والنقد، والتفسير، وعلم الجمال الشعريّ عند العرب، والمصطلح النقدي، والتلقي...، وي طرح قضايا نقدية متنوعة كالطبيعية والتكلف، ومفهوم الشعر في

"أغاني" الإصفهاني، والتفكير النقدي عند ابن حجة الحموي...

3- ويكشف الكتاب النقاب عن تعدّد اختصاص صاحبه الذي ينقلنا من الإعجاز القرآني، وأبي الفرج الإصفهاني، وابن حجة الحموي... إلى أنطون سعادة، وسميح القاسم، وأدونيس؛ ومن ابن سلام، والجاحظ، وابن قتيبة، وسائر مَنْ أدلى بدلوه في النقد من القدماء، إلى الخطّاط المعتزلي، والأشعري، والباقلاني، والقاضي عبد الجبار، وأصحاب كتب الفرق الإسلامية...

4- وينمّ الكتاب أيضًا على اطلاع واسع على مذاهب النقد الحديث وقضاياه، انطلاقًا من فردينان دو سوسير، إلى رولان بارت ومَنْ هم في منزلته، فنراه يخوض في قضايا علم الجمال، والشعرية، والدلالة، والبنية، والوظيفة، والحيد، وما إلى ذلك.



فالكتاب الذي يُهديه الدكتور علي مهدي زيتون أستاذ الأب الدكتور لويس بوزيه اليسوعي هو كتاب للتأمل : فما وراء مباحثه الغنيّة التي تستكمل وتعمّق جوانب مهمّة من دراسات سابقة، يرتسم الباحث البارّ الوفيّ، الغزير العلم، الواسع الاطلاع، المزوج بين التراث والحداثة.

تقديم

فينبغي لقارئه أن يترقق في عُبور مباحثه، معتمداً في سيره
التَّؤدَّة والهويناء؛ فلم العجلة، وهو ضامنٌ بلوغَ جنَّته
الموعودة؟

البروفسور أَهْيَف سِنُو*
أستاذ في جامعة القنيس يوسف

(*) أستاذ في جامعة القنيس يوسف.
سابقاً: نائب رئيس الجامعة للدراسات العربية والإسلامية - مدير
معهد الآداب الشرقية - مدير المعهد العالي لإعداد الدكاترة في
علوم الإنسان والمجتمع.

(البلاغة/النقد) والإعجاز القرآني

جرت عادة دارسي البلاغة أن يتخذوا من اسمها، من الناحية اللغوية، ومفهومها، من الناحية الاصطلاحية، منطلقاً لدراستها، والمفضل أن تكون هذه المقدمة نتيجة؛ بسبب طبيعة هذا البحث من جهة، ولأننا حين ننطلق من تعريف محدد للبلاغة، من جهة ثانية، نكون قد انطلقنا من اتجاه محدد من اتجاهاتها ومدرسة معينة من مدارسها، خصوصاً أن التعريف هو البذرة التي تتكثف فيها مجموعة من الاحتمالات والإمكانات الكامنة فيها بالقوة. ومن لا يرضى بالمفهوم الشائع للبلاغة، يتوجب عليه أن يؤصل مفهوماً آخر لها. فما الذي يعصم المفهوم الجديد من أن يقع في المحاذير التي وقع فيها المفهوم السابق؟

إن العودة إلى تاريخ البلاغة العربية، بجميع مراحلها، كفيلة بالهداية إلى التي هي أفضل؛ لأن البلاغة العربية في طور نشأتها ونموها لم تتخذ لنفسها خطأ متصاعداً من التطور. فلا يجوز لنا أن نعاينها من خلال مرحلة ثابتة من تاريخ حياتها؛ لأن ذلك يجعلنا أسيري ظروف مرحلة لسنا ملزمين بها، فكيف الحال إذا كانت تلك المرحلة مرحلة

كتاب "التلخيص في علوم البلاغة" للقزويني الخطيب، وكانت الظروف التي أحاطت به هي الظروف التي تلزمنا. وإذا ما كانت العلاقة ما بين البلاغة والنقد من جهة، وبينها وبين الأسلوبية من جهة ثانية هي التي تشوّشت بسبب الاعتماد على كتاب "التلخيص" فصارت غامضة في أذهان معظم الباحثين، توجب أن أعالج هاتين العلاقتين لأنطلق منهما إلى فهم للبلاغة يركز على الخلفية الفكرية التي انطلق منها البلاغيون العرب.

بين البلاغة والنقد: رشح "التلخيص" مفاهيم خاطئة عن البلاغة، فهي عند عبد العزيز عتيق بالمقارنة مع النقد تغلب الناحية الفنية وتحاول أن تمد المتعلم بكلّ القواعد والعناصر البيانية التي تساعد على جودة التعبير عن أفكاره، بينما يوضح النقد النظريات والأصول التي تقاس بها قيمة التعبير من الناحية الجمالية⁽¹⁾. وهما، عنده، شقيقان لم ينقطعا تماماً، والنقد ما زال يقوم في بنائه على أسس بلاغية⁽²⁾. ولئن أحسن هذا الباحث الظن في البلاغة معتبراً أن العيب ليس فيها وإنما في سوء فهمها واستخدامها⁽³⁾ حتى كاد أن يصل إلى عدّها مع النقد وجهين لحقيقة واحدة، إلا أنه صدر

(1) عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي، ص 12.

(2) م.ن.، ص 11.

(3) م.ن.، ص 8.

في فهمه لها عن كتاب "التلخيص" عندما رأى أنها تمتد المتعلم بكلّ القواعد والعناصر البيانية التي تساعد على جودة التعبير.

وعاش طه إبراهيم هاجس البحث عن وجه صحيح لها، معتبراً أن عدم نضجها وبروزها بوجه ممقوت، راجع إلى سببين كامنين خارج البلاغة نفسها وهما: خوض الأعاجم والفلاسفة فيها من جهة، واتخاذ قواعدها عن أصول أجنبية لا تنسجم مع الذوق العربي من جهة أخرى⁽⁴⁾. والذي لا شك فيه أنّ هواجسه التي عاشها والمسؤولية التي حملها للأعاجم والفلاسفة مرة، وللأصول الأجنبية مرة أخرى، راجعة إلى سيادة مفهوم البلاغة الذي جاء به "التلخيص". إذ ينعي هذا الباحث الظروف التي حكمت أن يكون تطورها قد تمّ على هذه الشاكلة، ولو تهيأت له ظروف أخرى مؤاتية لاختلف الأمر.

وعدها محمد مندور "من أدوات النقد ولكنها ليست إياه"⁽⁵⁾. يعني هذا أنّها بالنسبة إليه، تلك الصور البيانية والبديعية التي أوردها التلخيص، خصوصاً أنّ الاستعارة، عنده "أمر أصيل في الشعر، بل... إنها خيوط نسجه وهي منه

(4) طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي، ص 138.

(5) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 9.

كالنحو من اللغة⁽⁶⁾. ولا يمكن للنقد أن يحسن استيعابها في الشعر إلا بوساطة البلاغة المتخصصة بدراسة تلك الصور. وقارب محمد غنيمي هلال فكرة التساوي ما بين البلاغة والنقد حين رأى أن البلاغة كانت في الأصل نقداً ثم توجهت نحو الاستقلال عنه بفعل محنة الدراسات الأدبية العربية في تلك الحقبة، تلك الدراسات التي لم تستطع أن تشق لنفسها طريقاً تطورياً مبنياً على جهود جميع السابقين، ومستفيداً من ثقافة العصر استفادة صحيحة، تماماً كما حدث للدراسات الأدبية القديمة في أوروبا، إذ تعرضت لمثل هذه المحنة حين جعل النقاد هناك من وجوه البلاغة نماذج تحاكي، لا وسائل فنية تعين على الأصالة وتنهض بالأدب⁽⁷⁾. ولقد رأى المعاصرون الأسباب التي دفعت تقلدنا القديم باتجاه البلاغة، كل من زاويته الخاصة. فإذا رأى هلال أن العناية بالبيان والبديع كانت نتيجة حتمية للجدل الذي دار حول أدب القدماء والمحدثين⁽⁸⁾، رأى إحسان عباس أن انتشار الفوضى الذوقية في مجال النقد، كان من الدوافع التي دفعت قدامة بن جعفر الحريص على أن يعلم النقد، إلى الانشغال بالتحديد والتقعيد⁽⁹⁾، وأن المعتزلة قد رأوا في الشعر العربي مصدراً

(6) محمد منلور، النقد المنهجي عند العرب، ص 47.

(7) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 249.

(8) م.ن.، ص 236.

(9) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 194.

للمعرفة، وفي البلاغة عنصراً هاماً في الإقناع، فاندفعوا نحو استبانة المقاييس البلاغية والنقدية⁽¹⁰⁾. وإذا ما أسهمت هذه الأسباب، حقاً، في دفع البلاغة العربية إلى ما وصلت إليه في عصر السكاكي والقزويني، إلا أن هذا لا يعني أن محمد غنيمي هلال وإحسان عباس قد فهما البلاغة على أنها أمر مختلف عن تلك البلاغة التي تحدث السكاكي عنها، ولخص الخطيب القزويني مضمونها.

ووجد دارسو مطلع عصر النهضة في كتاب "التلخيص" مرجعاً يجمع ويلخص لهم نتائج الجهود المبذولة في القديم دون أن ينتبهوا إلى خطورة منهجه التعليمي لا الإبداعي. والفارق كبير بين المنهجين؛ إذ يقدم المنهج التعليمي البلاغة قوالب جافة وعقيمة، ويرأها المنهج الإبداعي على أنها تحويل القيم الفنية التي يكتنزها النص إلى مفاهيم جمالية.

ومهما يكن من أمر، فقد قال جميع هؤلاء الدارسين بالتمييز ما بين البلاغة والنقد، بناءً على اختلاف منهجيتهما في تناول النص ويقطع النظر عن الأجود بينهما أو الأسوأ. وإذا وجد أولئك الدارسون في "التلخيص" متجعاً لهم، فمن ذا يقيدنا بعصره المتهافت؟ ومن ذا يمنعنا من العودة إلى أيام التفتح والازدهار؟

(10) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، م.س. ص 66-68.

وإذا عدنا إلى المراحل المختلفة لتطور البلاغة، فماذا نجد؟ لم يسم القرن الثالث الهجري الدراسات التي تناولت النصوص الإبداعية نقداً أو بلاغة. وأسماء المؤلفات التي عنيت بالإبداع الأدبي بشكل عام هي: "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي، و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة الدينوري، و"البديع" لابن المعتز، و"البيان والتبيين" للجاحظ.

وتشير هذه الأسماء، ودون الولوج إلى مضامينها إلى عدة مسائل كانت تستحوذ على الذوق العربي في تلك الحقبة، وأهم تلك المسائل: اهتمام الناس الكبير بالشعر، والزاوية التي يعاينونه منها. ولم يكن هم النقدة التعرف إلى المنهج الفني لكل مبدع، بل كان همهم محصوراً بمن يسبق ويتفوق جرياً على عادة الفروسية الشائعة في تلك الأيام. وإذا ارتبطت التسميتان: "الطبقات" و"الشعر والشعراء" بالعفوية إلى حد بعيد، فإن التسميتين الأخيرتين: "البديع" و"البيان والتبيين" تتسمان بالوعي إلى حد ما، وتشيران بشكل أكيد إلى الخلق والإبداع.

كانت دراسات القرن الثالث نحوم إذن حول النتاج الفني محاولة استكشافه دون أن نجد فيها أيّ بذور جنينية للقسمة المعروفة ما بين النقد والبلاغة. والذي نجده محاولة جادة للتعرف إلى ذلك النتاج بقدر ما تيسر للدارسين من ثقافة وظروف مؤاتية. وجاء القرن الرابع الهجري ليعالج بقليل من

النضج مسألة طرحها الجاحظ بشكل مبكر في القرن السابق من زاويته المعتزلية، أعني بها مسألة اللفظ والمعنى حين أعلن: "إن المعاني مطروحة في الطريق... وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك"⁽¹¹⁾. وإذا ما قسمت هذه المسألة الدارسين إلى تيارين: واحد معنوي يتجلى بكتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه" لعبد العزيز الجرجاني⁽¹²⁾، وكتاب "الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن البحتري الطائي" للآمدي⁽¹³⁾، وآخر لفظي يتجلى بكتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر⁽¹⁴⁾، و"كتاب الصناعتين" لأبي هلال العسكري⁽¹⁵⁾. يعني ذلك أن هذا القرن قد انبرى لمعالجة أكثر المسائل النقدية جدية، بقطع النظر عن مستوى المعالجة، ودرجة النضج التي يتمتع بها دارسو هذا القرن. ولقد تمت هذه المعالجة تحت عناوين عديدة وتسميات مختلفة. ولعل التيار الأول قد اختار التسميات التوفيقية: "موازنة" و"وساطة"، لشعور أصحابه بأنه لم يعد من مسوغ للاستمرار في مضمار طبقات الفحولة

(11) الجاحظ، الحيوان، 131/3.

(12) عبد العزيز الجرجاني، الوساطة، ص 413.

(13) الآمدي، الموازنة، ص 379.

(14) قدامة، نقد الشعر، ص 74 و 141.

(15) العسكري، الصناعتين، ص 151.

وحيازة قصب السبق القائمة على كثير من الذاتية والتعصب. ويشكل ذلك دعوة إلى النظر بعين موضوعية إلى النصوص الإبداعية. وإذا ما سقى أبو هلال العسكري كتابه "كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر" مشيراً إلى العمل الإبداعي باسم (صناعة)، والصناعة لغة حرفة الصانع⁽¹⁶⁾ مع ما يعنيه ذلك من آلية في العمل، فإننا نعثر لأول مرة عند قدامة بن جعفر على تسمية دراسة النتاج الإبداعي (النقد) من خلال كتابه "نقد الشعر"، مستعيراً التسمية من النقود؛ لأن النقد هو تمييز الدراهم⁽¹⁷⁾، دون أن يقصد بذلك ما يعنيه مصطلح "النقد" في عصرنا الحاضر.

ولعله يعود بهذه التسمية إلى ما ذكره ابن سلام عنها، عندما قارن بين معرفة أهل العلم بجيد الشعر ورديته، والناقد ببهرج الدراهم وزائفها ومسوقها ومفرغها⁽¹⁸⁾. ولا يطل ابن سلام بهذه الاستعارة على عمق جديد مهم من أمر المصطلح. وتبين هذه الجولة التي أقمناها في القرن الرابع أن هؤلاء الدارسين لم تتوزعهم التسميتان: النقد والبلاغة، وإن تنازعتهما نزعتا البحث عن القيم الفنية لاستخلاص المفاهيم الجمالية من جهة، ونزعة التقعيد والتعليم من جهة ثانية. ولا

(16) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، 52 / 3.

(17) م.ن.، 341 / 1.

(18) محمود الربداري، نصوص من النقد الأدبي، ص 18-19.

نجد في كل ذلك ما يدلّ على أن الدارسين في ما عالجوه كانوا يقصدون معالجة أمرين مختلفين، ولكنهم كانوا يحسبون أنفسهم يعالجون أمراً واحداً من وجهات نظر مختلفة.

ويأتي القرن الخامس الهجري، فنجد دراسة النتاج الإبداعي قد بلغت من النضج مبلغاً مرموقاً على يد علمين كبيرين هما: ابن سنان الخفاجي في كتابه 'سر الفصاحة'، وعبد القاهر الجرجاني في فمّتيه: 'أسرار البلاغة' و'دلائل الإعجاز'. ومما يلفت الانتباه أن الأول قد سَمّى العمل الإبداعي (فصاحة)، لأن الزبدة من العلوم الأدبية عنده "والنكتة نظم الكلام على اختلاف تأليفه ونقده ومعرفة ما يختار منه مما يكره، وكلا الأمرين متعلّق بالفصاحة، بل هو مقصور على المعرفة بها"⁽¹⁹⁾. وسماه الثاني (بلاغة)، وإن ساوى هذا اللفظ (الفصاحة) و(البيان) و(البراعة) في 'وصف الكلام بحسن الدلالة وتامامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرّجها في صورة هي أبهى وأزین وأنق وأعجب... ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلاً، ويظهر فيه منزّة"⁽²⁰⁾. وإذا اتضح أن الرجلين قد سَمّيا دراسته (سراً،

(19) الخفاجي، سر الفصاحة، ص 3.

(20) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 35.

و(أسراراً، و(دلائل). وفي هذه التسميات من العلمية ما فيها، خصوصاً بما تتضمنه هذه الكلمات من اتجاه وصفي تقريريّ حيث يفسّر الجرجاني الكشف عن الأسرار بأن "تضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعدّها واحدة واحدة، وتسمّيها شيئاً فشيئاً"⁽²¹⁾. والوصف والتقرير والإحصاء أهمّ مقومات العلمية. ولا يعدم الخفاجي مثل هذه الروحية العلمية حيث كان يفتقر إلى تأمل الديوان الكامل، حتى يظفر منه بالكلمات اليسيرة فيوردها مثلاً⁽²²⁾، ويضطرّ إلى قراءة ديوان مهيار بن مرزويه ليحصي عليه استعماله كلمتي (طين وطينة)⁽²³⁾. وأهمّ ما يجب أن نسجّله هنا أن هذا القرن/القمة قد سمّي دراسة النتاج الأدبي (سرّ الفصاحة) و(سرّ البلاغة). وإذا سجّلنا على الخفاجي نزعته التعليمية⁽²⁴⁾ في جوانب من "سرّ الفصاحة"، وللجرجاني نزعته التقريرية الوصفية في معظم ما كتبه، فإنّ ذلك لا يعني أن الرجلين قد قاما بعملين مختلفين، فهما قد توجّها إلى المسألة نفسها من خلال منطاريّن مختلفين. ولسوف تتضح الأسباب التي حدت إلى اختلاف منهجي الرجلين. ومهما يكن من أمر، فإنه لم

(21) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإمجاز، ص 31.

(22) الخفاجي، م.ن.، ص 67.

(23) م.ن.، ص 96.

(24) م.ن.، ص 83 و84 و85.

يخطر ببالهما أبداً، أن هناك نقداً متميزاً عن البلاغة. فالعمل الإبداعي بلاغة، ودراسته الكشف عن (سرّها) أو (أسرارها).
أمّا في القرنين التاليين السادس والسابع، وإن اشتدّت النزعة التعليميّة، وتقعيد القواعد على حساب النزعة التقريريّة الوصفية، فإنّ أحداً من نقّاده لم يخطر له على بال أن المسألة تتعدى دراسة النتاج الأدبي إلى نوعين مختلفين أو مستويين متميّزين من التناول (نقد أو بلاغة).

لم يصل القدماء إلى استخدام مصطلح (النقد) إذن، ولكنهم استخدموا مصطلح (بلاغة) بدلاً عنه. فالنقد الأدبي عندهم هو البلاغة؛ لأنّ تسميتهم العمل الإبداعي بلاغة قد جرّهم إلى استعمال هذه التسمية نفسها في دراسة أسرارها. وإذا تتبّعنا تعريفاتهم لها، لم نجدهم قد فرّقوا بينهما ملصقين القبح بالبلاغة والحسن بالنقد. وهم وإن نظروا إلى المسألة من وجهات نظر متباينة، فإنهم مجمعون على تسمية العمل الإبداعي (بلاغة). فهي عند الرّماني: "إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"⁽²⁵⁾. وعمودها عند الخطّابي: "وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه إمّا تبدّل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإمّا ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط

(25) الرّماني، النكت في إعجاز القرآن، ص 75-76.

البلاغة⁽²⁶⁾. فهل يدلّ هذا الكلام على أنها شيء مختلف عن عملية الخلق والإبداع؟ وكيف ألصقت بها كل صفات أدب عصر الانحطاط؟

واتسعت دلالة البلاغة لتشمل البحث عن أسرار البلاغة، فصارت (السر)، و(البحث عن السر) في آن معاً، أي ما بتنا نسمّيه النقد الأدبي في عصرنا. فالبلاغة هي النقد عند القدماء، والتمييز بينهما حديث ناجم عن العودة إلى زمن "المفتاح" و"التخليص"، لا إلى زمن "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز". وإذا كانت علاقة البلاغة بالنقد علاقة ترادف، فما هي علاقتها بالأسلوبية؟

بين البلاغة والأسلوبية: بدأ عبد السلام المسدي كتابه "الأسلوبية والأسلوب" بفصل عنوانه "الإشكال وأسس البناء" عرض فيه مراحل تطوّر "علم الأسلوب" أو "الأسلوبية" في أوروبا⁽²⁷⁾، بعد حديث وجيز عن الحداثة والمعاصرة وموقف العرب منهما⁽²⁸⁾، ليوحي بذلك أن "الأسلوبية" علم غربي حديث وافد إلى اللغة العربية. وكان عرض عدنان بن ذريل لمسألة التطوّر أكثر علميّة حين راعى

(26) الخقايي، البيان في إعجاز القرآن، ص 29.

(27) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 20 وما بعدها.

(28) م.ن.، ص 17-19.

التسلسل الزمني⁽²⁹⁾، إلا أنه مثل المسدي انطلق من يقين مفاده انتماء هذا العلم إلى الغرب الحديث، وأن العرب قد تعرّفوه من خلال الغرب دون أن يخطر ببال هذين الباحثين أن يكون للعرب دراسات في هذا المجال ويقطع النظر عن المرحلة الزمنية والمستوى الذي بلغته.

صحيح أن هذا العلم قد نشأ عند الأوروبيين بشكل واع في القرن التاسع عشر وتطور حتى بلغ أقصى مداه في عصرنا الحديث، وصحيح أيضاً أن الغربيين قد ميّزوا بين الزخرفة والأسلوبية، وصحيح مرةً ثالثة أن النتائج التي توصّلوا إليها مفيدة جداً، إلا أن ذلك كله لا يعني أن هذا العلم قد فات قدماءنا جملة وتفصيلاً، وأن ما وظّده الغربيون من مصطلحات ينسحب على واقعنا الأدبي، ويتوجب علينا أن ننبّه، خصوصاً إذا ما كانت حقيقة دراساتنا الأدبية القديمة توصلنا إلى نتائج مختلفة.

فبعد السلام المسدي، وانطلاقاً من مسلمتين هما: أن كتاب "التلخيص" ممثل للبلاغة العربية، وأن الأسلوبية علم غربي حديث، يرى أن "الأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين... تمثّلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما وجود آتٍ في تفكير أصولي موحد"⁽³⁰⁾، ويعزو السبب في

(29) عدنان بن ذريل، المرجع السابق، ص 249-250.

(30) عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 52.

ذلك إلى "تاريخية الحدث الأسلوبي في العصر الحديث"⁽³¹⁾، فيتبنّى، وعلى حدّ تعبيره "مسلمات الباحثين والمنظرين"... فيقرّر... "أنّ الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثتها المباشرة... فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت"⁽³²⁾. ويرى أن من أبرز مقومات الاستبدال، وشاركه عدنان بن ذريل الرأي في ذلك⁽³³⁾: "أن البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية ويرمي إلى (تعليم) مادته وموضوعه: بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كلّ معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام"⁽³⁴⁾، وهي على العكس من ذلك "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميّزه عن غيره، إنها تتعدّى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة في الأساس، تدرسها في نصوصها... [فهي]... علمية، تقريرية، تصف الوقائع، وتصنّفها بشكل موضوعي منهجي"⁽³⁵⁾.

بعدّ هذا التشخيص للمسألة صحيحاً، إذا ثبت لدينا أن

(31) عبد السلام المسدي، م.س. الصفحة نفسها.

(32) م.ن.، الصفحة نفسها.

(33) عدنان بن ذريل، المرجع السابق، ص 249.

(34) عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 52-53.

(35) عدنان بن ذريل، المرجع السابق، ص 249.

كلّاً من البلاغة والأسلوبية قد تناوبتا الوجود، وأنهما علمان مستقلان، ويكون صحيحاً أيضاً إذا ما فهمنا البلاغة من خلال كتاب "التلخيص"، وأقررنا أن الأسلوبية علم غربي حديث. ولكن إذا لم نكتف بمنهج الخطيب القزويني ممثلاً للبلاغة العربية ورأينا أن منهج عبد القاهر الجرجاني هو الآخر له حصّة كبيرة في تكوين البلاغة العربية، وأن المنهج العلمي الوصفي التقريري لم يكن غائباً عن الدراسات الأدبية العربية القديمة، أدركنا شطط هذا التشخيص. إذ تكشف العودة المتأنية إلى تراثنا البلاغي حقائق جديدة بالاهتمام والدرس.

نجد لدى القدماء اتجاهين: اتجاهاً معيارياً يصطنع المعايير والمقاييس التي لا يرمي بواسطتها "إلى خلق الإبداع"⁽³⁶⁾ وحسب، ولكن ليتعرف بواسطتها جمال النص أيضاً، واتجاهاً تقريرياً علمياً لا يسعى إلى "تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرّر وجودها"⁽³⁷⁾ وحسب، بل يسعى إلى وصفها وتحويل قيمها الفنية الناتجة عن استخدام اللغة إلى مفاهيم جمالية.

بدأ الاتجاه الأول عند الرّماني (386 هـ) بشكل واضح، حين رأى أن البلاغة "إيصال المعنى إلى القلب في أحسن

(36) عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 53.

(37) م.ن.، الصفحة نفسها.

صورة من اللفظ⁽³⁸⁾. وتتجلى المعيارية عنده في استخدام أفعل التفضيل (أحسن) التي تقضي تراتباً في الحسن يتوخى المؤلف الوصول إلى أعلى رتبة. ولقد بلغ هذا الاتجاه أوجه عند ابن سنان الخفاجي في القرن الخامس للهجرة حين رأى أن البلاغة 'حسن الألفاظ والمعاني'⁽³⁹⁾ دافعاً المعيارية إلى أبعد حدودها عندما حاول إحصاء الشروط التي تجعل من كل من اللفظ والمعنى بليغاً⁽⁴⁰⁾، الأمر الذي فتح الباب واسعاً أمام البلاغة العربية لتصل إلى ما وصلت إليه عند السكاكي والخطيب القزويني.

ومما يؤدي دلالة عميقة في ترسيخ الفكرة القائلة بأن الأسلوبية ثاني اتجاهي البلاغة العربية، إن الاتجاه الثاني قد بدأ عند الرماني أيضاً. حين أعلن أن: 'دلالة الأسماء والصفات متناهية، فأما دلالة التأليف فليس لها نهاية'⁽⁴¹⁾. وإذا ما جافى هذا الكلام المعيارية والنهج التعليمي، فإنه، بالمقابل، يصف دور كل من المفرد والتركيب في عملية الدلالة، ويشير إلى إمكانية كل منهما في عملية التواصل البشري. يعني أنه كلام تقريرى علمي، له علاقة وطيدة بما نشأ نسميه (أسلوبية)، يتناول الفاعلية اللغوية في عمقها وأهم

(38) الرماني، م.س، ص 75-76.

(39) الخفاجي، م.س، ص 225.

(40) الخفاجي، م.ن.، الكتاب كله.

(41) الرماني، م.س، ص 107.

مقوماتها، ويضع الإصبع بشكل أكيد على حساسية الدلالة اللغوية.

ولا تقلّ وجهة نظر الخطابي (388 هـ) في البلاغة عن كلام الرّماني حين أعلن أن عمود البلاغة "وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الروتق الذي يكون معه سقوط البلاغة"⁽⁴²⁾.

يشير هذا الكلام إلى أخصّ خصائص اللفظ المفرد ليضع البلاغة كلّها في ميزان دقة استخدام المفردات، والمعرفة بالفروق بين المترادف منها. يعني أن نجاح الأسلوب يقوم على المعرفة بأسرار اللغة. ويستند هذا الموقف على خلفية مفادها أن البلاغة فاعلية لغوية في الأساس. ويرسخ هذا الموقف توجهاً بلاغياً مميزاً عن التوجه المعياري الآخر، ولقد تشدد الخطابي في موقفه هذا حتى عد الإعجاز القرآني شكلاً راقياً جداً من أشكال القدرة على استخدام إمكانات اللغة: "وإنما تعذر على البشر الإتيان بمثله [القرآن] لأمر: منها أن علمهم لا يحيط بجميع أسماء اللغة العربية وبألفاظها التي هي ظروف المعاني والحوامل لها، ولا تدرك أفهامهم جميع معاني الأشياء المحمولة على تلك الألفاظ"⁽⁴³⁾.

(42) الخطابي، المرجع السابق، ص 29.

(43) م.ن.، ص 26-27.

ولئن دلّ هذا الكلام على شيء إنما يدلّ على أنّ البلاغة لا تعدو كونها الدراية بخصائص اللغة، والمعرفة بأسرارها من أجل التعبير عن مكنونات النفس البشرية.

وجاء عبد الجبار الهمداني المعتزلي (415 هـ) لينتقل بهذا التيار إلى موقع أفضل، وتصور أكثر وضوحاً. فلم يكتف بإشارة الرّماني السالفة إلى دلالة كل من اللفظ المفرد والتركيب لما يشوبها من غموض، وأشار إلى موضع ظهور الفصاحة/البلاغة وتجليها قائلاً: "إن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر في الكلام بالضمّ، على طريقة مخصوصة، ولا بدّ مع الضمّ من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضمّ، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع، وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع"⁽⁴⁴⁾. وإذا ما استثنينا الاستقصاء الذي يعدّ من مقومات المنهج العلمي، فإنّ عبد الجبار أول من وضع (الدلالة/الفصاحة) في عجلة التركيب مرسخاً المنهج العلمي التقريري في دراسة البلاغة والأسلوب انطلاقاً من مقومات اللغة وأسرارها. ومهما يكن من أمر، فإن عبد الجبار قد تجاوز الخطابي من جهة ربط الدلالة بالتركيب دون اللفظ المفرد، وتجاوز الرّماني من جهة نقل دراسة التركيب إلى مستوى أكثر دقة ووضوحاً. ولم ينس

(44) عبد الجبار الهمداني، المغني في أبواب التوحيد والعدل، 199/16.

حسن النغم وعذوبة القول وما شاكل ذلك من أمور تتعلق بالناحية الصوتية من الكلام، بل وصفه قائلاً: إنه 'مما يزيد الكلام حسناً على السمع، إلا أنه يوجد فضلاً في الفصاحة'⁽⁴⁵⁾، لأن الفضل متعلق بطاقة التركيب الدلالية وحدها دون سواها.

وتناول عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) موقف عبد الجبار الأنفي، دون أن يسميه، فلم يردّه، ولكنه رفض الإجمال فيه فقال: 'لو كان قول القائل لك في تفسير الفصاحة: إنها خصوصية في نظم الكلم وضّم بعضها إلى بعض عن طريق مخصوصة أو على وجوه تظهر بها الفائدة... كافياً... لكفى مثله في معرفة الصناعات كلّها'⁽⁴⁶⁾. يطالعنا بصفة من صفات المنهج العلمي تقوم على التدقيق والتفصيل، ويبشّرنا بأطيب الثمار، فلا 'يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً ما، وأن تصفها وصفاً مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلًا، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفضل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئاً فشيئاً'⁽⁴⁷⁾. يضع هذا الكلام الخطوط العريضة للمنهج العلمي في الدراسات

(45) عبد الجبار الهمداني، المعني في أبواب التوحيد والعدل، 16 / 96.

(46) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 30.

(47) م.ن.، ص 31.

الأدبية. ذلك المنهج الذي يقوم على ثلاث سمات لا بد منها وهي: الوصف التفصيلي التدقيقي، واليقينية البعيدة عن أي احتمال وشك (تضع اليد)، والإحصاء (تعدّها واحدة واحدة). وحين رفض المقاييس المعيارية التي وصفها الخفاجي، وعرض بالإجمال الذي ذهب إليه عبد الجبار كان يعدّنا لنقلة مهمة في أفق المنهج العلمي. فهو بعد أن أحلّ، كعبد الجبار، النظم محل أفراد الألفاظ قاعدة أساسية يقوم عليها البيان، توغل أكثر في التشدد قائلاً: "لا يتصوّر أن يتعلّق الفكر بمعاني الكلم أفراداً أو مجردة من معاني النحو"⁽⁴⁸⁾. فهو لم يقبل ما ذهب إليه عبد الجبار من أن المعاني تتعلّق بالإعراب وغيره، بل قصر الدلالة على النحو وحده، قالباً المعادلة التي أخذ بها عبد الجبار، مبدلاً ضم الألفاظ بترتيب المعاني الموجودة في النفس، ذلك أن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواضعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق، فإما أن تتصوّر في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب... أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها فباطل"⁽⁴⁹⁾. ويقدر ما يحمل هذا الكلام من إيمان

(48) الجرجاني، دلائل الإحجاز، ص 314.

(49) م.ن.، ص 43.

عميق بالإبداع في مستوى المعاني، فإنه يحمل بالمقابل إيماناً عميقاً بآلية التركيب اللفظي. ويرتكز هذا الموقف على فهم علمي لعملية الدلالة كشف عنه في الصفحات الأولى من "دلائل الإعجاز"، موضحاً القواعد التي ترتب بموجبها المعاني "ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعلق في ما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما"⁽⁵⁰⁾. ثم لا يلبث أن يسمي العنوان الذي تنضوي تحته وجوه التعلق الأنفة الذكر: "فهذه الطرق والوجوه في تعلق الكلم بعضها ببعض وهي كما تراها معاني النحو وأحكامه"⁽⁵¹⁾. ربط عملية الإبداع الأدبي/البلاغة هنا بآلية النحو الرتيبة وجعلها عمود الفصاحة وأساسها: إذ "ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو"⁽⁵²⁾. وعزا الصواب والخطأ إلى معاني النحو التي قد أصيب بها موضعها، أو عوملت بخلاف هذه المعاملة⁽⁵³⁾. وهذا ما رسخ شعوراً يقوم على آلية علم النحو، ووجود فارق مهم بينه وبين الفصاحة. فهل هذا

(50) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٤.

(51) م.ن.، ص (س).

(52) م.ن.، ص 64.

(53) م.ن.، ص 65.

صحيح؟ إن هذا الشعور خاطئ؛ لأن الجرجاني، حين علق على بعض أبيات البحتري⁽⁵⁴⁾، عزا النشوة الجمالية التي تصيب متذوق الأدب إلى ذلك العلم قائلاً: "إذا رأيته قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك فعد فانظر في السبب، واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وآخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوحي على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله"⁽⁵⁵⁾. ولا يمكن لآلية ما، يستطيع استخدامها كل الناس أن تنتج مثل هذا. ويعود الخروج على الآلية النحوية المعهودة في كتب النحو إلى الرؤية التي نظر الجرجاني إلى النحو من خلالها، فلم يعد النحو قواعد وقوالب جامدة تطبق، بل صار مجالاً للاختيار، وفي الاختيار مكن الإبداع والخروج على الرتبة والآلية فهو يقول: "وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها"⁽⁵⁶⁾. لم نكن في صدد الدفاع عن

(54) ديوان البحتري، 58/1.

بَلَوْنَا ضَرَائِبَ مَنْ قَدْ نَرَى فَمَا إِنْ وَجَدْتَ لِقَاحِ ضَرِيْبَا
هِيَ الْمَرْءُ أَبَدَتْ لَهُ الْحَادِثَا تْ عَزْمًا وَشَبَكًا وَرَأْيَا صَلِيْبَا.

(55) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 67-68.

(56) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 69.

علمية أبحاث الجرجاني، ولكن وجدنا أنفسنا في صدد الدفاع عن إغراقها في العلمية والآلية، ووجدنا أنفسنا مضطرين للكشف عن حقيقة ارتباط علميته بالإبداع الأدبي. ونستطيع القول إن الجرجاني تأسيساً على ما ذهب إليه كل من الرماني والخطابي وعبد الجبار، قد انتقل إلى التفصيل والتدقيق منطلقاً مثلهم من خلفية مفادها أن البلاغة/الأسلوب فاعلية لغوية أولاً وقبل كل شيء.

ولا يجوز أن نقيم علاقة خلافية ما بين البلاغة والأسلوبية فراهما نقيضين، أو علاقة سلبية ترى الأسلوبية مرحلة تالية للبلاغة؛ لأن البلاغة أكبر من الأسلوبية. والأسلوبية اتجاه من اتجاهي البلاغة اللذين هما: المعيارية، والتقريبية العلمية.

البلاغة والإعجاز القرآني

وتظل هذه النتائج ناقصة، سواء أكانت المساواة بين البلاغة والنقد، أم كانت انقسام البلاغة إلى اتجاهين تعدّ الأسلوبية أحدهما، إذا لم نتطرق إلى مسألة الإعجاز القرآني التي أسهمت إلى حدّ كبير في تحديد البلاغة التي طال حديثنا عنها، ونفينا، منذ البداية، أن يكون حدّها مقدمة، بل نتيجة. والإعجاز القرآني هو التعبير الإسلامي عن المعجزة التي وجد كل نبي نفسه مضطراً لاجتراحها لكي يصدّقه الناس، ويقبلوا

بأن ما يأتيهم به هو من عند الله. وإذا ما بهر موسى قومه بعضا سحرية، وعيسى بشفاء الأكمه والأبرص وإحياء الميت، كان النص القرآني من الناحية الأدبية هو المعجزة التي واجه محمد ﷺ بها العرب. ولقد ورد ذلك في عدة سور من سور القرآن الكريم. تحذاهم أن يأتوا بمثل القرآن: ﴿قُلْ لِّينِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَيَّ أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَتْ بِقَعْضِهِمْ لِيَقْضِ ظُهُورًا﴾⁽⁵⁷⁾، وتحذاهم أن يأتوا بعشر سور من مثله: ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوْرٍ مِّثْلِهِ مُفْتَرِيَاتٍ وَادْعُوا مَنِ اسْتَقْبَلْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾⁽⁵⁸⁾، وكان أعلى درجة من درجات تحديه لهم أن طلب منهم أن يأتوا بسورة من مثله: ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِسُوْرَةٍ مِّثْلِهِ وَادْعُوا مَنِ اسْتَقْبَلْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾⁽⁵⁹⁾. ومرّ المسلمون على هذه الآيات، في أول عهد استتباب الأمر للدعوة، مرور الكرام؛ لأنّ هذه المرحلة تمثل مرحلة الدهشة بالإسلام، ولأنّ الثقافات الوافدة لم تكن قد تمكّنت من أخذ دورها في الحياة الفكرية الإسلامية. وإذا ما أطلّ القرن الثالث للهجرة، وجد المسلمون أنفسهم بحاجة للدفاع عن الإسلام في وجه التيارات المناوئة التي استطاعت

(57) الإسراء، 88.

(58) هود، 13.

(59) يونس، 38.

أن تجد لنفسها مكاناً تحت شمس الدولة الإسلامية، فحمل المفكرون همّ الكشف عن أسرار البلاغة القرآنية ودلائل الإعجاز فيه، فاختلّفوا حول مكنن المزية المعجزة. وصار هذا الأمر مدعاة لتأسيس حركة نقدية موضوعها "إعجاز القرآن". فكان الفراء (207 هـ) وكتابه "معاني القرآن"، وأبو عبيدة معمر بن المثنى (209 هـ) وكتابه "مجاز القرآن"، وابن قتيبة الدينوري (276 هـ) وكتابه "تأويل مشكل القرآن"؛ أول الغيث الذي حاول اشتفاف معاني القرآن وما فيه من مجاز، ثمّ نما شيئاً فشيئاً، إلى أن أدرك النضج على يد كلّ من الرّماني (368 هـ)، والخطّابي (388 هـ)، والباقلاني (403 هـ) وغيرهم ممّن حاولوا استقراء النصّ القرآني بحثاً عن مكنن المزية والإبداع فيه، فأسهّم كلّ واحد منهم، حسب طول باعه، في تحويل الإبداع القرآني إلى مفاهيم جمالية. وتبقى ظاهرة الدراسات الإعجازية عصية على الفهم إذا لم ندخل علم الكلام من بابه العريض؛ لأنّ هذا العلم لم يتدخّل في دراسة الإعجاز القرآني بدافع الحميّة والدفاع عن الإسلام وحسب، في أثناء برهنته على صحة العقيدة الإسلامية في مواجهة المانويّة وغيرها⁽⁶⁰⁾، ولكن بسبب اختلاف وجهات النظر حول وجوه الإعجاز، خصوصاً أن

(60) بكر Bekker، نراث الأوائل في الشرق والغرب، في بدوي، التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، ص 8-9.

موضوع الإعجاز هو النص القرآني. والقرآن كلام الله الذي يعدّ صفة من صفاته، ويتناول علم الكلام التوحيد وصفات الله بشكل أساسي⁽⁶¹⁾.

ولعلّ أهمّ تيارين تناولا مسألة صفات الله هما: تيار الأشاعرة، وتيار المعتزلة والشيعة.

قال المعتزلة والشيعة، ومن باب تشددهم في التوحيد، أنّ صفات الله هي عين ذاته، فهو قادر بقدره هي هو، وعالم بعلم هو هو الخ⁽⁶²⁾. وقسموا هذه الصفات، ولا سيما الجبائي من بينهم: إلى صفات ذات: كالقدرة والعلم وغيرها، وصفات أفعال كالكلام⁽⁶³⁾. وهم لم ينطلقوا من تعريف للكلام يؤدي بهم إلى القول بحدوث كلام الله، وبالتالي خلق القرآن كما ذهب إليه نصر أبو زيد⁽⁶⁴⁾، بل على العكس من ذلك، فإنّ مذهبهم في التوحيد وما نتج عنه من نفي للصفات وتقسيم لها إلى صفات ذات وصفات فعل، قد حدّد موقفهم النقديّ إلى حد كبير. إذ يلزم قولهم بأنّ كلام

(61) ابن خلدون، المقدمة، ص 457؛ فتح الله خليل، علم الكلام، ص 27؛ الأب ميشال الأر، مسألة صفات الله عند الأشعري وكبار تلامذته الأوائل، باللغة الفرنسية، ص 19.

(62) الخياط، الانتصار، ص 80؛ الشهرستاني، المرجع السابق، ص 44.

(63) الأر، م.س، ص 117.

(64) نصر أبو زيد، الاتجاه العقلي في التصير، ص 79.

الله من صفات الفعل، أن يكون ذلك الكلام حادثاً، ودفعهم القول بحدوث كلام الله وخلق القرآن إلى التركيز على الجانب اللفظي دون المعنوي في تحديدهم للكلام. وأجمع أكثرهم على: "أن كلام الإنسان حروف وكذلك كلام الله"⁽⁶⁵⁾. يعني أنه الأصوات المنظومة المقيّدة التي تترتب في الحدوث على وجه مخصوص.

وقال أهل السّنة خصوصاً الأشاعرة بأنّ صفات الله مستقلة عن ذاته. فهو قادر بقدره مستقلة عنه، وعالم بعلم مستقل عنه أيضاً. وقالوا: إن هذه الصفات قديمة وكذلك كلام الله⁽⁶⁶⁾. وإذا كان اللفظ محدثاً وتابعا للغات المحدثّة، وجب أن يكون الكلام هو المعنى، وكلام الله، القرآن، معنى قديم قائم في ذات الله⁽⁶⁷⁾. انعكس هذا الاختلاف في تحديد الكلام اختلافاً في تحديد دور البلاغة، ركّز التيار الأول على الجانب الإيصالي منها، فرأى الرّماني أنها: "إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"⁽⁶⁸⁾. والتركيز على الجانب الإيصالي مرتبط باعتبار الكلام لفظاً. وهذا ما جعل معظم الدارسين المعتزليين يميلون إلى دراسة

(65) الأشعري، مقالات الإسلاميين، 2/ 273.

(66) البغدادي، المرجع السابق، ص 334-337.

(67) الشهرستاني، المرجع السابق، 1/ 96.

(68) الرّماني، المرجع السابق، ص 75-76.

الفصاحة التي تزج الخفاجي جهودهم في مجالها من خلال "سر الفصاحة" الذي بلغ الأوج في محاولة تفهم الفصاحة⁽⁶⁹⁾. إذ حدّد شروطها المختلفة بشكل واضح وقريب إلى الكمال.

وركّز التيار الثاني على الجانب الكشفى من البلاغة، فرأى عبد القاهر الجرجاني في البلاغة "أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخصر به، وأكشف عنه، وأتم له"⁽⁷⁰⁾. وحين يكون الكشف عن المعنى هو همّ البلاغة الأساسي، يعني أن الأمر عائد إلى اعتبار الكلام معنى قائماً في النفس. وهذا ما جعل معظم الدارسين الأشاعرة يميلون إلى دراسة البلاغة التي تزج الجرجاني جهودهم من خلال نظرية نظم المعاني⁽⁷¹⁾.

وتقودنا هذه المواقف إلى معرفة رأي كل من الفريقين في مكن السر في الإبداع الأدبي وجمال النص.

رأى عبد الجبار الهمداني المعتزلي "أن المعاني وإن كان لا بد منها، فلا تظهر فيها المزية وإن كان تظهر في الكلام لأجلها. إن المعاني لا يقع فيها تزايد"⁽⁷²⁾. وإذا ما ألح على

(69) غرين باون، الفصاحة، دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الفرنسية، II/ 843-846.

(70) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 45.

(71) م.ن.، كله.

(72) عبد الجبار الهمداني، المرجع السابق، 199/16.

أن الإبداع مختص باللفظ دون المعنى، سارع ليوضح ما يمكن أن يلتبس في ذهن القارئ قائلاً: إن "حسن النغم وعذوبة القول... مما يزيد الكلام حسناً على السمع، لا أنه يوجد فضلاً في الفصاحة"⁽⁷³⁾. وإذا ما أشار هذا الكلام إلى اختصاص (الفضل) بالإبداع، واختصاص (الحسن) بمرتبة هامشية في هذه العملية، فإنه يؤكد أن طاقة الألفاظ الدلالية هي مكن المزية والإبداع، خصوصاً أن "الفصاحة [عنده] لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة، ولا بدّ مع الضمّ من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضمّ، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع، وليس لهذه الأقسام الثلاثة أربع، لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمة، أو حركاتها، أو موقعها، ولا بدّ من هذا الاعتبار في كلّ كلمة، ثم لا بدّ من اعتبار مثله في الكلمات، إذا انضمت بعضها إلى بعض؛ لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة، وكذلك لكيفية إعرابها وحركاتها وموقعها، فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها"⁽⁷⁴⁾. وهل هذه الوجوه شيء مختلف عن قدرة الكلام على إيصال المعنى إلى المتلقي؟

(73) عبد الجبار الهمداني، المعنى، 200/16.

(74) م.ن.، 199/16.

وخلافاً لهذا الموقف رأى عبد القاهر الجرجاني السني الأشعري: "إنك تتوخى الترتيب في المعاني وتُعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعته الألفاظ وقفوت بها آثارها وأنت إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم لمعاني وتابعة لها"⁽⁷⁵⁾. وهل يعني ترتيب المعاني سوى التوجه إلى النفس للكشف عما فيها من معانٍ؟ وإذا كان الإبداع يكمن عند المعتزلة في القدرة على إيصال المعنى إلى المتلقي، ويكمن عند الأشاعرة في القدرة على الكشف عن المعنى القائم في ذهن المبدع، فهل يعني ذلك أن دور البلاغة عند نقادنا كامن في إجادة الدور الوظيفي للأدب؟ ولماذا تجنّبوا الحديث عن الجمال؟ وهل يُعدّ ذلك نقصاً قد اعترى مواقف نقادنا؟

صحيح أن الجاحظ قد حدّد البيان قائلاً: "بأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت المعنى فذاك هو البيان في ذلك الموضع"⁽⁷⁶⁾، وأنّ الرّماني لم يزد على الإيصال سوى حسن صورة اللفظ التي عدّها عبد الجبار مسألة هامشية، وفعل الأشاعرة مثلهم حين ركّزوا على الجانب الكشفي، إلا أن ذلك لا يعدّ عيباً أو نقصاً. قال بندتو كروتشه: "ليس التعبير

(75) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 60.

(76) الجاحظ، البيان والتبيين، 3/ 115.

والجمال مفهومان اثنين. فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء⁽⁷⁷⁾. ورأى لاسل أبركرومي أن "الغرض الذي يرمي إليه فن الأدب هو التعبير والتصوير والتوصيل، وليس الغرض من تأليف الأدب وإنشائه أن يكون جميلاً، وإنما تقضي له بالجمال إذا نجح في الغرض الذي يرمي إليه"⁽⁷⁸⁾. وإذا ما أكد هذان القولان صحة منحنى نقادنا في تركيزهم على الدور الوظيفي للبلاغة الذي يحتوي الجمال ضمناً، فإن وظيفة اللغة نفسها تؤكد هذا المذهب. ومن الجدير بالذكر، أن عصر "التلخيص" هو عصر الشذوذ عن هذه القاعدة التي رسمها نقادنا المبدعون، إذ التفت إلى دور (الحسن) على حساب (الفضل) في الفصاحة والدلالة.

وبقى أننا قد توصلنا إلى ثلاث نتائج هي:

أولاً: إن الدراسات الأدبية القديمة لم تميز بين البلاغة والنقد. ولم يكن عدم التمييز راجعاً إلى النقص في قدرة تلك المرحلة على التمييز، ولكن بسبب الوظيفة الموحدة لهما. ولعل التخلي عن مصطلح (نقد) لصالح مصطلح (بلاغة) يحقق ما صبا إليه إلياس خوري حين رأى أن كلمة "نقد"، لم تعد الكلمة المفضلة للتعبير عن الدراسات الأدبية التي يقوم بها باحثونا المنتمون إلى الحداثة، بعد أن بدأوا

(77) بندتو كرونشه، المجلد في فلسفة الفن، ص 65.

(78) لاسل أبركرومي، قواعد النقد الأدبي، ص 46.

يواجهون النص بوصفه جسداً مغلقاً ووجوداً موضوعياً مستقلاً⁽⁷⁹⁾.

ثانياً: إن البلاغة العربية قد شهدت اتجاهين متميزين ينضويان تحت اسمها: الاتجاه المعياري التعليمي الذي قعد القواعد ووضع القوانين، والاتجاه العلمي الوصفي الذي انطلق في كل ما درسه من اعتبار الأسلوب فاعلية لغوية، وهذا يعني أن التوجه الأسلوبية مسألة بلاغية في الأصل وليست وريثة للبلاغة أو مناقضة لها.

ثالثاً: إن البلاغة العربية قد رأت أن للعمل الإبداعي وظيفة مزدوجة تقوم على الكشف عن المعاني القائمة في النفس، وإيصالها إلى المتلقين، وهي وإن لم تسم تلك الوظيفة جمالاً، إلا أنها لم تتحدث عن دور للتأج الإبداعي خارج حدود الكشف والإيصال. وما كان لهذه النتيجة التي توصل إليها بلاغيونا أن تكون دقيقة وعميقة، لو لم يتيسر لها أهم خلفية فكرية مرتبطة بالإبداع الأدبي في ذلك الوقت، أعني بها مسألة الإعجاز القرآني وما ارتبط بها من علم الكلام، والحديث عن صفات الله ولا سيما كلامه.

(79) النقد العربي وآفاق النقد الجديد، ص 13 وما بعدها. مراقف عدد 42/41، سنة 1981.

الطبيعية والتكلف ونشأة علم الجمال الأدبي عند العرب

لماذا العودة إلى دراسة قضية، مثل قضية الطبيعة والتكلف في مرحلة حضارية كالمرحلة التي نتظلل تحت أفيائها، بعيداً عن عصر البدايات وأسفار التكوين الأولى والولادات البكر؟ والسؤال الذي يطرح نفسه أيضاً هو ما مدى النفع الذي يمكن أن تقدمه دراسة بهذا الخصوص؟ لا تبدو الإجابة سهلة. فالدراسة بمجملها قد تشكل جزءاً من تلك الإجابة؛ لأنّ نقدنا القديم الذي أودّ العودة إليه في محاولة لجلاء كلمته في هذه القضية، ما زال أرضاً عذراء مع كثرة الذين حاولوا ارتياده، ومع علوّ مقامهم الفكري والنقدي. والذي شجّعني على هذه المحاولة أنّ ظاهرة فنية قديمة، كُنا نظراً أنّها قد انتهت إلى غير رجعة قد عادت إلى الظهور في نتاج شعراء معاصرين، ومن بينهم شاعر شهير هو سميح القاسم في ديوانه: "الجانب المعتم من التفاحة الجانب المضيء من القلب". ولئن تجاوز هذا العنوان الطباق البديعي القائم على التكلّف والتّمخّل لينقل إلى المتلقي جدل الهموم الكبيرة التي حملها إنسان العصر، فإنّ الشاعر عاد في إحدى قصائده هذا الديوان إلى التجنيس والمطابقة والسجع بشكل لافت للانتباه يذكّرنا بأولئك الذين وجدوا في الإكثار من البديع دثاراً يغطي ضحالة الإبداع. يقول في أحد مقاطعها:

آخٍ مِنْ لَاعِجٍ عَاجِلٍ جَاعِلٍ صُخُوتِي سَكْرَةً
صِخْتِي رَكْسَةً
صِيخْتِي كَسْرَةً⁽⁸⁰⁾.

مجانساً بشكل من الأشكال بين (لاعج) و(عاجل)
و(جاعل)، وبين (صخوتي) و(صحتي) و(صيختي)، وبين
(سكرة) و(كسرة) و(ركسة).

ويقول مسجعاً : هيه يا شَجَنِي

زَمَنِي كَفَنِي

كَفَنِي أُرْغُنِي⁽⁸¹⁾

ويطابق : مُضْجِكَ شَجَرِي

ثَمَرِي مُخَزَنُ⁽⁸²⁾

ليعود إلى الجناس : ما الذي ظلُّ لي؟

آو، يا ضِلَّتِي ظَلَلِي ذِلَّتِي

رِشْمَا (رُبَّمَا) يُؤْمِنُ الْمُؤْمِنُ⁽⁸³⁾

وليقول أيضاً : هيه يا حَسَرَتِي!

سَرَحْتِي حَسَرَتْ سِخْرَهَا

(80) سميج القاسم، الجانب المعتم من التفاحة، الجانب المضى من القلب، دار الفارابي، بيروت، 1981، ص 12.

(81) سميج القاسم، م.س، ص 13.

(82) م.ن، ص 14.

(83) سميج القاسم، م.س، ص 14.

خَرَسَتْ صُرُخَتِي
خَسِرَتْ سُخْرَتِي
سَخِرَتْ مِنْ رُسُوحِي عَلَى صَخْرَتِي
أَمَّمْ حَقْلَهَا أَحْسَنُ⁽⁸⁴⁾.

فما الذي أراد أن يوصله الشاعر إلى المتلقي من خلال العودة إلى البديع؟

يسجل الباحث، في البداية، أنَّ الشاعر حين كان يبحث عن تقاليب: (لاعج) و(صحوتي) و(سكرة)، إنما كان يبذل جهداً معجمياً، لا علاقة له بالتجربة الشعرية والشعرية معاً، وتشير العلاقات الدلالية التي أقيمت بين هذه التقاليب إلى "فذلكة" لا علاقة لها بالإبداع. لقد وُجدت الألفاظ بقوة الجنس وقبل أن تقتضي الدلالة وجودها. ويسحب الأمر نفسه على كلمات مثل: (ظلّ لي) و(ضلّني) و(ظللني) و(ذلّني) و(ريثما) و(ربّما)، فلم يكتفِ بالناحية الصوتية وحدها، ولكنه عمد إلى رسم الحروف أيضاً فجانس بين (ريثما) و(ربّما). ومع هذا، فإنه من غير الممكن أن يكون الشاعر قد وقع فريسة سهلة في شرك هذه الفذلكة التي تضع صاحبها على مفترقٍ خطيرٍ بين السطحية والنجاح الصعب في عملية الخلق الفني. وهو لا يريد أيضاً أن يعيد إلى الشعر بعده الديني الوثني فتصير القصيدة (تعويذة) في زمن لا يُفَسَّح فيه في

(84) سميح القاسم، م.س، ص 15.

المجال أمام التعاويذ. تدرج القصيدة في عداد الشعر الملتزم بقضايا الوطن. مما يعني أنها جادة في ما تنحو إليه، ومتناقضة مع الفذلكة البديعية التي عمرت بها. فهل يقصد بهذه البنية الضدية السخرية من أمر ما إذ تكون السخرية التعبير الأخير الذي يطلقه المخترق، أو لعله يريد الإشارة إلى عبثية الدرب، وحراجه المصير، وعمق الأزمة التي تحيق بالمجتمع؟

من يتابع نتاج سميح القاسم بجده مسكوناً بهموم التجديد. وهذه إحدى محاولاته التي طرقت باب البديع تريد أن تطوّعه وتعطيه شرعيةً فنيةً حديثة بعد أن تنأى به عن التوجّه الفني العاثر الذي عرفه بعض شعراء العصر العباسي. ونجد على صفحات مجلة رصينة كمجلة "مواقف" قصيدة للشاعر حسن طلب بعنوان: "الجيم ترجح" تنحو المنحى نفسه، حتى ليندر أن تمر كلمة لا تتضمن حرف الجيم:

الجيمُ تاجُ الأَبْجَدِيَّةِ
وَمِنْ جَوْهَرَةِ الْهَجَاءِ
جُمَانَةُ اللَّهْجَاتِ
أَوْ مَرْجَانَةُ الْحَاجَاتِ
أَجْرُومِيَّةُ الْهَزَجِ
ارْتَجَالُ
جَرٌّ بِالْمُجْتَثِّ مَجْهَجَةُ الرَّجَزِ

الجِيمُ جُرْأَةٌ مِّنْ عَجَزٍ
والجِيمُ خَنْجَرٌ مِّنْ نَّجَبٍ
إِنَّهَا حَجَرٌ تَقْجُزُ
فَوْقَ إِسْفَنْجٍ تَحْجِرُ⁽⁸⁵⁾

لقد رُسِّمت هذه الأبيات حرفاً من حروف اللغة تاجاً
للأبجدية، وجوهرة للهجاء، وجمانة للهجاءات، ومرجانة
للحاجات، ثم راحت تبحث عن الكلمات التي تحمل ذلك
الحرف لتقيم من جموعها دلالة تتقاذفها رياح الجيم كيفما
تقلبت. ولن يقنعنا دعاؤه في آخر القصيدة:

فَلَا تُبْتَ الْيَرَاغُ بِإِضْبَعِي
أَنْ كُنْتُ قَدْ أَقْحَمْتُ فِيهَا
لَفْظَةً هَجْنَاءَ
أَوْ أَنْزَلْتُهَا
فِي غَيْرِ مُنْزِلِهَا⁽⁸⁶⁾

بأنه دعاء الموقن بصحة ما يقول؛ لأن الجيم التي جاء
بها من حروف كلمة "حجر" لا تكتسب حق إلغاء كلمات
اللغة التي لا تحملها. وهو وإن أراد أن يصبغ اللغة بهذا
الحرف قاصداً التعبير عن عمق الدور الذي يؤديه الحجر في

(85) حسن طلب، الجيم نرجع، مواقف، العدد 59/60، السنة 1989،
ص 154.

(86) حسن طليس، م.س، ص 167.

حياة الشعب الفلسطيني، هذه الأيام، فإنّ هذا (الحجر/الرمز) قد تحوّل إلى عبء فني ثقیل تمركز في جسد القصيدة على حساب الإسناد البديع والصورة الفنية الرائعة، فخرج من الإبداع إلى العبث الذي لا يحمل مثل المسوّغات التي حملتها فذلكة سمیح القاسم البديعة. ويخلص الباحث من هاتين القصيدتين إلى القول: إنهما لا تشكّلان ظاهرة ثابتة الوجود في ساحة الشعر العربي الحديث، ولكنهما قد تكونان إشارة إلى احتمال قدومها. ويُعَدُّ شعرنا الحديث عن الفذلكة اللفظية، لا يعني أنه ما زال بعيداً عن الصنعة بصفتها تدخلاً حازماً من قبل الشاعر في تحديد سير العلاقات الشبكية التي تقوم بين مكونات النص اللغوية والفنية في أثناء سعيها إلى إنتاج الدلالة التي يريدّها بعض الشعراء معمّاة مقلّنة من بين أصابع المتلقّي، لا يكاد يقبض على خيوطها قط. ويمثّل أدونيس أنموذج هذا التوجه الذي يعدّ مثار جدل كبير بين نقاد الشعر ومتذوقيه. ولقد جاءت قصيدته "إسماعيل"⁽⁸⁷⁾ موقّعة وفق هندسة دقيقة تبدو فيها الصور والكلمات والخطوط وعلامات الوقف مدروسة يتحكّم الشاعر بتوجيه دلالتها ورموزها وإشاراتها الواضحة والخفية، مدخلاً الحاشية في بناء القصيدة لتقوم بأدوار متباينة تتراوح بين التزيين والتفسير والانسياب مع السياق، مستخدماً المربعات والمستطيلات

(87) أدونيس، إسماعيل، مواقف، العدد 49، شتاء 1984، ص 158.

المقفلة منها والمفتوحة لغايات دلالية نوائم السياق أحياناً وأحياناً تناقضه، محملاً رموز القصيدة الأساسية: إسماعيل وطمهاز باي وقرقماس وكجك وبهلول، أبعاداً متبدلة متناقضة، تنتمي إلى حقيقتها التاريخية مرة ومرة لا تنتمي إليها. مما يُفقد القارئ المثقف، في بعض الأحيان تماسكه، فلا يستطيع متابعة الشاعر ما لم يأخذ الناقد بيده، ويوصله إلى مأمنه. أراد أدونيس أن يكون أبا تمام العصر، أراد قارئاً يفهم ما يقال، فأثار بذلك مشكّلة الصنعة من جديد، وجعل متذوقي الشعر يتساءلون عن جدوى شعره في ظلّ انعدام التوازن الثقافي بين الشاعر والمتلقي. وتحت وطأة شيوع مذهب الواقعية الاشتراكية الذي يشدّد على دور الشعر النضالي الفاعل في أوساط الطبقات الشعبية المتدنية الثقافة من خلال استخدام منهجي التحريض والتشهير، وما يعنيه ذلك من وضوح وبساطة في القول. ولقد حاول شاعرٌ آخر هو مظفر النواب أن يستجيب لهذه المنهجية التعبيرية من خلال الصور الشفافة، والتعابير الصريحة الشديدة الإثارة، والاستعانة برموز التاريخ العربي الإسلامي الواضحة المعنى والرمي لدى الجمهور الواسع، أي من خلال مخاطبة الناس باللغة التي يفهمونها. ولكنه حين ينساب مع لغته الشعرية بعيداً عن همّ التوصيل إلى الآخرين، كان يتجه اتجاهاً أدونيسياً يستند إلى علاقات إسناد بعيدة عن متناول أفهام العامة، يقول:

ماذا غَيْرُ الزُّرْقَةِ تَنمو فوقَ الماءِ؟
وَحُضارُ أصابعِ أطفالٍ غَرَقى
تنمو في القَطْلِبِ أَيْاماً... وتَموت

الماء طريقُ الغُرباءِ
الماء طريقةُ غُرُسي
والزهرةُ والشاشُ وخبزُ الصمغِ
عشاءُ النجمةِ في الليلِ، وعشائي
الماء طريقُ للماءِ⁽⁸⁸⁾.

وإذا لم يسترسل مظفر النواب مع هذا الاتجاه، فإن أدونيس قد اندفع في مضائقه إلى أبعد غاياته، ساعياً إلى الفنية الأرقى التي يمكنه جدها، واجتهاده، وحسه التجاوزي من الوصول إليها في حياته، وإن كان على حساب التواصل مع الوجدان الجماهيري. وشاعر يهجم بمثل هذه الهموم، لا بدّ من أن يكون شعره بعيداً عن تناول الناس، ولا بدّ من أن يضحي بنجاح التواصل معهم من أجل الوصول إلى الفنية الشعرية العالمية، إذ يشكّل شعره دعوة حضارية كبيرة تدعو المجتمع العربي بأكمله إلى الارتقاء إلى عالمه. ولكي نصل إلى الفهم العميق لهذا الجدل الدائر حول عملية الخلق الأدبي، وحول الهموم التي تسوّغ حصولها، لا بدّ من العودة إلى ما دار حولها من جدل في نقدنا العربي القديم؛ لأنه

(88) مظفر النواب، وثرىات ليلية، ص 16.

المقدمة الطبيعية والمهاد التاريخي لما يجري اليوم، ولأن هذه المسألة لم تعالج حتى الآن بالجدية المطلوبة. فكل ما كتبه شوقي ضيف في كتابه "الفن ومذاهبه في الشعر العربي" لا يعدو أن يكون شرحاً للنظرية التي طرحها في المقدمة وبرهاناً على صحتها. تلك النظرية التي رفضت أن يكون الشعر فطرة وإلهاماً، لأن الشعراء جميعاً، أصحاب صنعة وجهد وتكلف⁽⁸⁹⁾. فالصناعة أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي، والتطور الذي حدث لذلك الشعر إنما كان في الصناعة نفسها إذ انتقلت الفية العربية عبر العصور من الصناعة إلى التصنيع فالتصنع⁽⁹⁰⁾. أما الهياوي الذي خصص كتاباً لدراسة "الطبع والصناعة في الشعر العربي" فقد أعلن منذ البداية أن الشعر فن "اقتضته الفطرة اقتضاءً طبيعياً"⁽⁹¹⁾ ثم راح يدافع عن هذه النظرية التي شكلت النتيجة التي توصل إليها في خاتمة الكتاب⁽⁹²⁾. وإذا لم يعد الباحثان إلى النقد العربي القديم في ما كتباه، وجب علينا أن نعود إليه، لتبين

(89) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط 9، 1976، ص 9.

(90) م.ن.، ص 9.

(91) محمد الهياوي، الطبع والصناعة في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، 1358 هـ، ص 5.

(92) م.ن.، ص 186.

حقيقة موقفه من هذه المسألة. ولا بد من الاقتصار على دراسته في قرني التأصيل وحدهما، الثالث والرابع الهجريين، لأنهما يمثلان موقفاً مكتملاً من هذه المسألة.

أ- الجاهلية بين البداهة والتجويد

يعود الاعتقاد/الأسطورة الذي يقول بأن المجتمع العربي الجاهلي مجتمع شاعر⁽⁹³⁾، إلى انتماء ذلك المجتمع إلى الحياة البدائية الفطرية التي أنتجت الاعتقاد القائل بأن لكل شاعر شيطاناً يلهمه⁽⁹⁴⁾، وقريحة يجهلون ما هي، ولا يعرفون عنها إلا أنها، إذا ما صفت، مصدر لشعرية رائقة. وهناك من يرى أن هذا الاعتقاد ظل سارياً بعد الإسلام، وأن بعض شعراء تلك الحقبة كان يزعم أن له تابعاً من الجن⁽⁹⁵⁾. يعني كل ذلك أنهم ربطوا التاج الفني الرائع بالوحي، بمصدر ما ورائي كانوا يرون أنه المصدر المثالي الذي لا يدانيه مصدر آخر للجمال. ويؤكد ذلك وجود كلمة في اللغة العربية هي كلمة (العبقرية)، تشير إلى القدرة غير العادية على إنتاج

(93) ابن سلام، مقدمة الطبقات، ص 16؛ ابن قتيبة، مقدمة الشعر والشعراء، ص 185؛ والمقدمتان في محمود الربداءوي، نصوص في النقد الأدبي عند العرب، مكتبة الفتح، دمشق، ط1، 1969.

(94) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969، 225/6.

(95) م.ن.، 229/6.

الرائع، وتعود إلى جذور تاريخية أسطورية⁽⁹⁶⁾ تربطها بالرائع من طرف وبالجَنّ من طرف آخر. ولعلّ التقاليد التي كان يتبعها الشعراء عندما يقومون بالهجاء، من لبس حلّة خاصة، وحلق الرأس، ودهن لشق منه، وترك ذؤابتين، وانتعال لنعل واحدة⁽⁹⁷⁾ تشير جميعها إلى البعد الإلهامي المرتبط بالشياطين أيضاً. وما محاولة زهير بن أبي سلمى الأوسي استغلال معتقد جاهلي حين أشار إلى الدنس:

لَيَأْتِيَنَّكَ مِنِّي مَنُطِقٌ قَدْغُ

باقٍ كما دَنَسَ القُبُطِيَّةُ الوَدُكُ⁽⁹⁸⁾

إلا دليل آخر على قوة اعتقاد الجاهليين بالعمق الإلهامي للنتاج الشعري. ولكن الطبيعة التي اكتسبت هذا البعد، وشابتها مسحة من القداسة لم تكن السائدة باستمرار عند جميع الشعراء والمتلقين؛ لأنّ قيام المدرسة الأوسية في الجاهلية، وامتدادها داخل التاريخ الإسلامي، إشارة واضحة إلى ما يناقض ذلك النمط من التفكير. فالتجويد والتثقيف والتحكيك عدم اعتراف بقداسة ما يفيض به الطبع، وتخفيف من الثقة بوجوده. وهو من جهة ثانية إشارة مؤكدة إلى اعتقاد مواز للاعتقاد الإلهامي، ومتميز عنه إلى درجة الاختلاف.

(96) ياقوت، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1979/4، 79-80.

(97) المرتضى، الأمالي، 1/191.

(98) زهير بن أبي سلمى، الديوان، تحقيق أحمد طلعت، دار كرام، دمشق، ط1، 1968، ص70.

فالتطبع عنده لا يساوي الإلهام، والمسافة بين نتاجه ونتاج التجويد والتثقيف هي المسافة بين السرعة والتأني، لأن كليهما بناء تقوم به ملكة مدربة.

وهذان النمطان من التفكير، وإن لم يكونا قد ولدا في مرحلة واحدة وفي ظروف عقلية وفكرية واحدة، إلا أنهما قد تقاسما الحياة الفنية في المرحلة الأخيرة من الجاهلية، وامتدّا متوازيين ومتداخلين في الحياة الإسلامية وإن تبدّلت الظروف والشروط والقواعد التي تنظمها.

ب- الطبعيّة والتكلف في القرن الثالث الهجري

وجد نقاد القرن الثالث الهجري، ومنهم: ابن سلام (231هـ/845م)، والجاحظ (255هـ/868م)، وابن قتيبة (270هـ/ أو 276هـ/ 883 أو 889م) الحصيلة النقدية التي وصلتهم غنية فأحسنوا تدبرها، وقدموا لنا موقفاً واضحاً من عملية الخلق الأدبي، ومن الطبعية والتكلف على حدّ سواء.

1- موقف ابن سلام

كان لابن سلام موقف من كل من الطبعية والتكلف، فما هو؟

أولاً: الطبع وعملية الخلق الأدبي

يشير كلام ابن سلام: 'وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل

العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات⁽⁹⁹⁾، إلى أن بعض مقومات الشعر خاضعة لسلطان التعليم والاكتساب، إذ يركز على الصناعة والثقافة ومعرفة أهل العلم. وهذه أمور تنتمي إلى التعلم والمهارة لا إلى الفطنة والفطرة⁽¹⁰⁰⁾. ولكن هذا الانحياز إلى الجانب التعليمي الاكتسابي في عملية الخلق الأدبي ليس كلياً. فهو لم يقل "الشعر صناعة وثقافة" قال "وللشعر صناعة وثقافة" أي إن الصناعة والثقافة بعض مقومات عملية الخلق وليست هي. يتأكد هذا الأمر من خلال الأمثلة التي قدمها. صحيح أنه لم يوفق في اجتلابها؛ لأن ما جاء به من إنتاج البشر كالدينار والمتاع⁽¹⁰¹⁾، خاضع بشكل كلي للتعلم والاكتساب، إلا أن بقية الأمثلة التي ليست إنتاجاً بشرياً: كاللؤلؤ والياقوت والنخل والرقيق والدابة والغناء⁽¹⁰²⁾ فإنها غير خاضعة لذلك، وهو إلى ذلك قد رأى في كل هذه الأشياء جوانب خفية لا يمسك بها سوى الطبع. فالجارية مثلاً تكون في صفة معينة "بمئة دينار وبمئتي دينار، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر، ولا يجد واصفها مزيداً على هذه

(99) ابن سلام، م.س، ص 18.

(100) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، 121/3، 219/3.

(101) ابن سلام، م.س، ص 18-19.

(102) م.ن، ص 18-20.

الصفة⁽¹⁰³⁾. وهذا الخفي الذي لا يخضع للوصف لا يخضع للتعلم لا في إنتاجه ولا في تذوقه وتقدير قيمته. ويقس الشعر على هذه القاعدة فيقول: "يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفة يُنتهى إليها، ولا علم يوقف عليه. وإن كثرة المدارس لتعدي على العلم به فكذلك الشعر، يعرفه أهل العلم به"⁽¹⁰⁴⁾. مشيراً إلى أن ذلك الجانب العصي على الوصف من الشعر، والذي لا نصل إلى مستوى تذوقه إلا بواسطة المدارس، هو فعل طاقة فطرية هي الطبع. وإذا ما استخدم ابن سلام مادة علم استخداماً مضطرباً وضعنا أمام نوعين من العلم: واحد قادر على القبض على مقومات الشعرية هو الذوق وآخر عاجز عنها هو الوصف. إلا أن ما يفهم من حصيلة كلامه هو إيمانه العميق بأن الشعر إلهام. وإذا ما عقد جدلاً بين المدارس والعلم، مع الحدود الضئيلة لتدخل (العلم/الوصف) في عملية الخلق الأدبي، فإنه قد أكد أن المدارس تعدو على العلم، وإن تذوق الشعر مرتبط بالمران والعراس أكثر من ارتباطه بالعودة إلى ما كتب وقيل عنه. ويعني هذا الجدل بين المدارس والعلم جدلاً بين العادة والعقل تبدو فيه العادة متفوقة. وإذا ما ركز ابن سلام على

(103) ابن سلام، م.س، ص 19.

(104) م.ن، ص 20.

البعد الإلهامي للنتاج الشعري، فلماذا جعل زهير بن أبي سلمى، وهو كبير شعراء المدرسة الأوسية المعروفة بمنحاهما التجويدي التشقيفي، في عداد الطبقة الأولى من فحول الجاهلية إلى جانب امرئ القيس والنابغة والأعشى⁽¹⁰⁵⁾، مع ما يوحى به التجويد من نزع للمقداسة عن الطبع، وتقليل من الثقة بجودة نتاجه؟ إن إيمانه بأن النتاج الشعري يبقى "بلا صفة ينتهي إليها، ولا علم يوقف عليه" جعله يرى أن التحكيك الذي قامت به المدرسة الأوسية لا يطلّ الجانب الإلهامي من الشعر، ولكنه يطلّ الجانب الاكتسابي "وللشعر صناعة وثقافة". وهو حين قدّم زهيراً إلى الطبقة الأولى لم يقدّمه بسبب التنقيح الذي كان يجودّ به شعره، ولكن بسبب الجانب الخفي الآخر. ويرتبط البعد الإلهامي عنده بموقف آخر شديد الحساسية، ألا وهو الموقف من البادية وعلاقتها بالطبع، وبعملية الخلق الفني. لاحظ ابن سلام أن العلماء متفاوتون في التعرف إلى الطبع الذي ينتج شعراً "بلا صفة يُنتهى إليها، ولا علم يوقف عليه"⁽¹⁰⁶⁾. فخلف الأحمر، كما

(105) ابن سلام، طبقات الشعراء، طبعت على نسخة قديمة وقوبلت على نسخة طبع أوروبا، لا تاريخ، ص 25.

(106) أفضل ما يوضح هذه المسألة الحوار الذي دار بين حماد وخلف (ابن سلام، المقدمة، ص 21).

أجمع أصحابه، "كان أفرس الناس ببيت شعر"⁽¹⁰⁷⁾، فهو حائز درجة عالية من العلم بالشعر. واستخدام كلمة (أفرس) ذات الدلالة المجازية إنما توحي بخبرة عريضة وعميقة بطباع الشعراء، وبألوان نتاجاتهم، يحوزها هذا العالم. وكما يتفاوت الناس في التعرف بالطبع فهم متفاوتون أيضاً في مقاربتة ومحاولة النسج على منواله بما يؤدي إلى خلق نتاج يختلط بنتاج ذلك الطبع ولا يتميز عنه، حيث يقول: "ليس يشكّل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا ولا ما وضع المولّدون وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء والرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الأشكال"⁽¹⁰⁸⁾. يشير هذا النص مسائل عديدة، ما يهمنا منها: إن لكل طبع نتاجاً أدبياً مميزاً يتفاوت الناس في تعرف كنهه، وفي مقاربتة والنسج على منواله. أقدرهم على ذلك أهل البادية من ولد الشعراء، يأتي بعدهم أهل البادية من غير ولدهم، يلي الجميع الرواة والمولّدون. يعني ذلك أنّ الطبع الشعريّ لصيق بالبادية إلى حدّ بعيد، وأنّ أهل البادية يمثلون الصفاء الذي تقابله هجنة المولّدين المتحضّرين. ولئن دلّت

(107) أفضل ما يوضح هذه المسألة الحوار الذي دار بين حماد وخلف

(ابن سلام، المقدمة، ص 42).

(108) م.ن، ص 68.

هذه الخلفيّة على شيء فإنما تدلّ على موقف عنصري يحاول ابن سلام من خلاله أن يفسّر عمليّة الخلق الفني، لأنّ ثقافة القرن الثالث الهجري ثقافة مشبعة بالعنصرية التي يؤجّجها النزاع العربي الأعجمي. وذلك من خلال ما كان يسمى "بالشعويّة" التي سينبري الجاحظ لمناقشتها بوضوح وصلابة.

ثانياً: التكلّف

وإذا كان هذا الفهم للطبع هو الخلفيّة التي انطلق منها ابن سلام، فما هو رأيه بالتكلّف؟ لم يستخدم ابن سلام هذه الكلمة كثيراً، واستعاض عنها بالفعل (افتعل)، واسم المفعول (مفتعل). استخدم أحدهما حين قال: "وفي الشعر المسموع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه"⁽¹⁰⁹⁾، وهو يقصد بها (متكلّف)؛ وخصوصاً أنّه قد قرن بعض الشعر المسموع الذي وصفه بالمفتعل، بصفات تفسر هذا الافتعال بالتكلّف. فهو موضوع دخيل غير أصيل يحاول مقاربة الأصيل في صفاته، وهو "لا حجة في عربيّته، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقدع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف"⁽¹¹⁰⁾. وحين تفتقر هذه الأشعار إلى هذه الصفات يعني أنها ليست غاية

(109) ابن سلام، م.س، ص 16.

(110) م.ن، ص 16-17.

المنتج. ولقد كثرت الإشارات التي تصف المفتعل بالقبح وتخرجه من دائرة الشعر. يترأى ذلك حين يسأل خلف خلادا عن الأشعار المنحولة قائلاً: "هل فيها ما تعلم أنت أنه مصنوع لا خير فيه"⁽¹¹¹⁾، وحين ذكر ابن سلام ابن إسحق قائلاً: "فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف"⁽¹¹²⁾، وحين لم يكتشف عالم كأبي عبيدة أن ابن داود بن متم بن نويرة يزيد في أشعار والده إلا بعد أن توالى ذلك، فعلم أنه بفتعله⁽¹¹³⁾. وإذا كان الافتعال يعني محاولة هؤلاء الرواة أن يأتوا بالمعاني والألفاظ التي تستقيم مع شعر من يروون شعرهم، فإن التكلّف يعني أن يتخذ المنتج غاية له متميزة عن الإبداع. يستخلص من ذلك أن ابن سلام قد اقتصر في معاينته التكلّف على الشعر المنحول الذي رآه مفتعلاً، قبيحاً، خارجاً من دائرة الشعر الحقيقي. وهو حين ركّز نظره على هذه الناحية إنما كان ينظر بعين مؤرّخ الأدب لا ناقد؛ ولذلك لم يذكر كلمة (تكلّف) إلا في أثناء حديثه عن شعراء معيّنين فهو يقول: "قال من احتج للناطقة كان أحسنهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأجزلهم بيتاً. كأنّ شعره كلام ليس فيه

(111) ابن سلام، م.س، ص 21.

(112) م.ن، ص 23.

(113) م.ن، ص 69.

تكلف. والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي والمتكلم مطلق يتخير الكلام⁽¹¹⁴⁾. فالتكلف في هذا المقام مرتبط بالقيود التي تميز الشعر عن النثر من بناء وعروض وقواف، أو هو الجهد المبذول لاستقامتها. إذ يختفي التكلف إذا ما انقادت تلك القيود بيسر وسهولة، ويتجلى من خلال عدم القدرة على التحكم بكل من المعنى واللفظ في أثناء البحث عن استقامة تلك القيود.

إنها إشارة واضحة، وليست كلاماً واضحاً، إلى كل من المعنى واللفظ بصفتهما عاملين مهمين في تحديد انتماء النص إلى الطبيعية أو التكلف.

2- موقف الجاحظ

وجاء الجاحظ ليخطو بموقف ابن سلام خطوة نحو الوضوح والعمق، وليؤصل منطلقاً لعلم الجمال العربي يتحكم بمسيرته أمداً طويلاً.

أولاً: الطبع وعملية الخلق الفني

راقب الجاحظ خبرات الأمم الثقافية القديمة وطرائقهم في التفكير والتأج الثقافي، فأدى لنا فكرة عن تصوّره للطبع

(114) ابن سلام، م.س، ص 27.

جاءت مرتبطة بالبيئة والأمة إلى حد بعيد. وذلك بسبب موقفه من الشعوبية التي كانت على أشدها في ذلك الحين. قال: "ألا إنَّ كلَّ كلام للفرس، وكلَّ معنى للعجم، فإنما هو عن طول فكرة وعن اجتهاد رأي وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة. وعن طول التفكير ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم. وكلَّ شيء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال، وكأنه إلهام، وليس هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجمالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف ذهنه إلى الكلام... فتأتيه المعاني إرسالاً، وتنشال عليه الألفاظ انشالاً"⁽¹¹⁵⁾. فالهاجر الأساسي الذي يحدوه هو التفريق بين منهجي كل من العجم والعرب في عملية الخلق الفني. وهو وإن كان منحازاً إلى الطريقة العربية؛ لأنَّ الكلام الجيد هو أظهر عند العرب وأكثر "وهم عليه أقدر وله أقهر"⁽¹¹⁶⁾، إلا أنه رسم الطريقة العجمية دون أي تدخل من عواطفه، فقدم لنا التفكير الفارسي تفكيراً منهجياً نموذجياً ينبئ بعلمية الجاحظ حين يراقب الأمور والمسائل، وبإبتعاده عن تحكيم العقل حين يحدّد موقفاً منها.

(115) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر،

بيروت، ط 4، لا تاريخ، 28/4.

(116) م. ن.، 28/4.

وببدو انحيازه إلى طريقة العرب على أشدّه حين يقول:
"والكلام عليهم أسهل وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى
تحفظ، ويحتاجوا إلى تدارس، وليس هم كمن حفظ علم
غيره، واحتذى على كلام من كان قبله، فلم يحفظوا إلّا ما
علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير
تكلف ولا قصد"⁽¹¹⁷⁾. إنه يشيد بالطريقة العربية على حساب
الطريقة الفارسية تقديراً منه أنّ الصفاء موجود في الينابيع:
(القلوب والصدور والعقول) التي يعود إليها العرب مباشرة
يفتقرون من معينها، عكس الفرس الذين لا يقدرّون على ذلك
إلا ببذل الجهد الفردي وتدخل العقل الجمعي وحصاد ثمرات
العقول جيلاً بعد جيل، مما يعني أن الأمية التي أوردها
الجاحظ حين قال عن العرب بأنهم "كانوا أميين لا يكتبون،
ومطبوعين لا يحفظون"⁽¹¹⁸⁾ لم يوردها تفسيراً حضارياً للفرق
بين عمليتي الخلق عند كل من العرب والفرس، ولكنه ساقها
برهاناً على قدرتهم على الارتجال. والدليل على ذلك أنه
عطف (مطبوعين لا يتكلفون) على (أميين لا يكتبون) ليشرك
الصفتين معاً بالانتماء إلى العرب الذين يبيتون غير محتاجين
للكتابة في شيء من أمور نتاجهم الفكري. فلا يستعينون

(117) الجاحظ، م.س، ص.ن.

(118) الجاحظ، م.س.

بالكتابة أو بما كتب. وهو يريد باختصار أن يقول إن عدم اهتمامهم بالكتابة عائد إلى تلك البديهة التي يمتلكونها. فالقريحة العربية غير القريحة الفارسية، والطبع العربي غير الطبع الفارسي وطريقة العربي في الإنتاج الفني غير الطريقة الفارسية. لقد أدى موقفه من الشعبوية إلى مثل هذا التفسير العنصري للطبع الذي أبعدته عن منهجه المعتزلي العقلاني في القول والتفكير، وحرمة من الوصول إلى النتائج الطيبة في هذا المجال. لم ينتبه إلى أن هذا الفارق في منهجي التفكير عائد إلى الفارق الحضاري لا القومي. فالمستوى الحضاري الذي بلغه الفرس قبل الإسلام هو الذي أقلهم ليكونوا كما وصفهم الجاحظ. والبادية والأمية هما اللتان جعلتا العرب أهل بديهة وارتجال. وإذا لم يهتد الجاحظ إلى مثل هذا التفسير بسبب موقفه العنصري القومي، وبضغط من الشعبوية الأعجمية، فإنه قد نحا بعلم الجمال العربي منحى غير سليم حين فضل الطبيعية على قذ ذلك العلم وجعلهما شيئاً واحداً بسبب من موقفه، ومن ظروف النشأة التي رأت النور في جحيم استعمار الحساسيتين: العربية والفارسية في وجه كل منهما. ومما يجدر ذكره أن البعد الإلهامي الذي قال به الجاحظ، يختلف عن ذلك الذي قال به ابن سلام. وهو لم ينسق إلى ما لا نهاية وراء ذلك الجانب؛ لأنه عندما فرّق بين البديهة والارتجال من جهة وبين الإلهام من جهة ثانية في

قوله: "وكل شيء للعرب وإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام"⁽¹¹⁹⁾ استخدم (كأن) التشبيهية التي تفيد أن البديهة والارتجال شبيهان بالإلهام، ولكنهما ليسا إلهاماً. ف(كأن) تؤكد الخلافية والغيرية بين طرفيهما والتفريق بين طبيعتهما، بقدر ما تفيد المشابهة بينهما. وحين لا تكون البديهة، والارتجال إلهاماً، يعني ذلك انتفاء البعد الماورائي لعملية الخلق الفني، فلا شياطين للشعر ولا عرائس للأحلام توحى بما لا إرادة للشاعر فيه. لقد أعاد، وبشكل واضح، الطبع وعملية الخلق الفني إلى الطبيعة البشرية الواقعية دون أن يكشف لنا حتى الآن عن تصوره للبادية بصفاتها المغذي الذي يزود القريحة بالطاقة على إنتاج ما تنتجه من أدب. ويتضح ذلك التصور حين يروي لنا حدثاً يرتبط بحياة إحدى القبائل الثقافية متعجباً "وشأن عبد قيس عجب، وذلك أنهم بعد محاربة إياد تفرقوا فرقتين: فرقة وقعت بعمان وشقّ عمان، وهم خطباء العرب، وفرقة وقعت إلى البحرين وشقّ البحرين، وهم من أشعر قبيل في العرب، ولم يكونوا كذلك حين كانوا في سراة البادية، وفي معدن الفصاحة. وهذا عجيب"⁽¹²⁰⁾. يشير هذا الحديث، أول ما يشير، إلى أنّ الجاحظ مقتنع بأنّ

(119) الجاحظ، م.س، ص.ن.

(120) الجاحظ، م.س، 96/1، ط 97.

البادية العربية معدن الشعر وموطنه، وإن كانت الواقعة المتعلقة بقبيلة عبد قيس تشير إلى عكس ذلك. فإيمانه عميق بأثر البيئة في تكوين القريحة الشعرية والخطابية. وخصوصاً أنّ الفرقة التي وقعت بئمان وشقّها قد نجحت في الخطابة، وإنّ الفرقة التي وقعت إلى البحرين وشقّها قد نجحت في الشعر. وهذه الإشارة إلى أثر هاتين البيئتين، وإن كانت غامضة، إلا أنّ الارتباط الذي لاحظته ما بين المكان والنتاج يدلّ دلالة واضحة على قناعة الجاحظ بذلك.

وإذا كان عجه في إنتاج الشعر الأنف ناجماً عن مخالفة الوقائع لقناعته في نموذجية البيئة البدوية العربية في إنتاج الشعر، تلك القناعة المرتبطة بموقفه العنصري القومي إلى حدّ بعيد، فإنه قد قدّم لنا صورة واضحة عن رأيه في نموذجية الطبع العربي مرّة من خلال ردّ صحار بن عياش العبدى على سؤال معاوية عن البلاغة قائلاً: "شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا"⁽¹²¹⁾، وعن الإيجاز قائلاً: "أنّ تجيب فلا تبطئ، وتقول فلا تخطئ"⁽¹²²⁾، ومرّة من خلال حديث ثمامة بن أشرس عن جعفر بن يحيى: "ما رأيت أحداً كان لا يتحبّس ولا يتوقّف ولا يتلجلج ولا يتنحنج، ولا يرتقب

(121) الجاحظ، م.س، 96/1.

(122) م.ن، ص.ن.

لفظاً استدعاءً من بعد، ولا يلتبس التخلّص إلى معنى قد تعصّى عليه طلبه، أشدّ اقتداراً، ولا أقلّ تكلفاً، من جعفر بن يحيى⁽¹²³⁾. وإذا ما كان جعفر بن يحيى هذا فارسي الأصل، فإنّ ذلك يعني أنّ الجاحظ قد خرج قليلاً عن نطاق التفسير العنصري للأمور، موحياً بأنّ الطبع لا يرتبط بالانتماء العنصري، ولكنه يرتبط بالانتماء البيئي الحضاري. ويدلّ هذا على أنّ الجاحظ يحاول أن يفهم المسألة فهماً علمياً من خلال تمثيله على نموذجيّة الطبع العربي بفارسي نشأ في بيئة عربية. ومهما يكن من أمر، فإنّ الطبيعة العربية النموذجيّة ترتكز على ثلاث دعائم هي: الاستجابة إلى دواعي الكلام، والسرعة والبداهة في إنتاجه، وصحة دلالاته. وهذا الطبع خاص بالعرب، مرتبط ببيئتهم البدوية.

ومما يجدر ذكره أنّ المسافة بين الطبيعة والقريحة من جهة، وبين النتاج الأدبي من جهة ثانية واضحة المعالم عند الجاحظ، كما كانت عند ابن سلام، فهما ليسا شيئاً واحداً. الطبع استعداد وأهليّة ولكنه ليس منبعاً تلقائياً للنتاج الأدبي. والإشارة الغامضة إلى تمايز البديهة والإلهام من خلال التشبيه نصير وضوحاً حين يوصي قائلاً: "وأنا أوصيك ألا تدع التماس البيان والتبيين إن ظننت أنّ لك فيهما طبيعة، وإنهما

(123) الجاحظ، م.س، 1/ 106.

يناسبانك بعض المناسبة، ويشاكلانك في بعض المشاكلة، ولا تهمل طبيعتك فيستولي الإهمال على قوة القريحة، ويستبدّ بها سوء العادة⁽¹²⁴⁾. فالخطوة الأولى أن يأنس المرء في نفسه طبيعة مستعدّة للإنتاج الأدبي، لتأتي الخطوة الثانية المتمثلة في كيفية الإفادة من هذه الطبيعة بتحويلها من طبيعة تحتل إمكانات الإنتاج الفني بالقوة، إلى طبيعة منتجة بالفعل. ويتمّ التحويل من خلال المواظبة المستمرة على تجريب الكتابة (لا تدع التماس البيان والتبيين)، ومن خلال تربية تلك القريحة وتثقيفها (لا تهمل طبيعتك، فيستولي الإهمال على قوة القريحة). وتبدو الطبيعة، من خلال هذا الحديث، غير طيعة لسلطان الإرادة الواعية التي لا تتحكم بتوقيت عملية الخلق الفني. تلك العملية التي تخضع لظروف ينبئ فيها وجهة نظر بشر بن المعتمر حين يقول: "خذ من نفسك ساعة نشاط وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإنّ قليل تلك الساعة أكرم جوهرأ، وأشرف حسباً"⁽¹²⁵⁾. يؤكّد هذا أنّ الطبع عند الجاحظ ليس بسيط التكوين، ولكنه ملكة شديدة التعقيد تتداخل في تحديد هويتها أمور عديدة. فبالإضافة إلى ما سلف عنه، فإنه يكتسب صفته الخلقية حين يرى هذا العالم

(124) الجاحظ، م.س ، 1/ 200.

(125) م. ن، 1/ 153 ، 1/ 138.

أن بشاراً العقيلي، والسيد الحميري، وأبا العتاهية، وابن أبي عيينة هم من الشعراء المولدين المطبوعين على الشعر⁽¹²⁶⁾. وأن يُعدّ بشار مطبوعاً، مع كثرة البديع في شعره⁽¹²⁷⁾، مسألة تعني أنّ تلك الكثرة ليست ناجمة عن تكلف، بل هي نتاج طبيعي للمرحلة التاريخية التي عاش بشار فيها. فكثرة البديع صارت داخلة في صميم الطبع العربي نتيجة التماس البيان والتبيين، وعدم إهمال الطبيعة والقريحة من قبل هذا الشاعر وأمثاله.

ثانياً: التكلف

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة إلى هؤلاء الشعراء، فلماذا وصف الجاحظ مسلماً بن الوليد بالتكلف وهو من رجيل بشار حين يقول: "ومن الخطباء الشعراء مَن كان يجمع الخطابة والشعر الجيّد والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن: كلثوم بن عمرو العتابي وكنيته أبو عمرو، وعلى أفاظه وحذّوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من شعراء المولدين، كنحو منصور النمري ومسلم بن الوليد الأنصاري

(126) الجاحظ، م.س ، 50 / 1.

(127) ابن المعتز، كتاب البليغ، تحقيق أغناطيوس كرانثوفسكي، دار المسيرة، ط2، 1979، ص 1.

وأشباههما⁽¹²⁸⁾؟ وإذا كان الشاعران: العتابي ومسلم بن الوليد مجتمعين حول كثرة البديع، فما الذي جعل الأول مطبوعاً، كما يتبين من الأوصاف التي أغدقها الجاحظ عليه، والثاني متكلفاً؟

إن المسافة التي تفصل بينهما هي أن كثرة الأول نتاج المرحلة التاريخية الطبيعي، تماماً كما هي الحال عند بشار وأبي العتاهية، وكثرة الثاني ناجمة عن تقوله على الفاظ الأول وحذوه ومثاله في البديع. فالمسألة متعلقة بحكم الإرادة الواعية، والتكلف هو تدخلها وسلوك الدرب المناقض لدرب الطبع الذي يقوم على البديهة والارتجال. والتكلف كالطبع غير أحادي الجانب ولا يقوم على تدخل الإرادة الواعية وحده، ولكن يضاف إلى هذا التدخل عوامل أخرى تسهم في تحديده. يقول أبو عثمان في مقدمة "البيان والتبيين": "نعوذ بك من التكلف لما لا تحسن"⁽¹²⁹⁾. مما يجعل التكلف مرتبطاً بمحاولة القيام بأي عمل لا نحسنه، من خلال إجبار الطبع على ذلك. ولا بدّ من أن يكون العمل المتكلف خارج إمكانات الطبع الأصيلة، ومهاراته المكتسبة بفعل المراس والتجريب. فالتكلف إرادة واعية تهدف إلى إنتاج عمل فني دون أن تمتلك الطبع المناسب لإنتاجه.

(128) الجاحظ، م.س، 51/1.

(129) م. ن. ، 3/1.

ولا يتَّسم التكلّف بالطابع السلبي باستمرار عند الجاحظ، خصوصاً عندما ينصح المبتدئ بصناعة الأدب قائلاً: "إن أردت أن تتكلّف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة، أو حبرت خطبة، أو ألّفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك... إلى أن تتحلّه وتدّعه، ولكن اعرضه على العلماء... فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحلّه"⁽¹³⁰⁾. فالتكلّف هنا تُحمَلُ مسؤولية الأدب والانتساب إليه، وهو، بهذا المعنى، لا يحمل الطابع السلبي الأنف، ولكنه لصيق بالمعنى اللغوي لمادة (كلف) أي (جهد)؛ لأنّ هذا المتكلّف قد يمتلك طبعاً جيداً أو لا يمتلك، فهو ما زال قيد اختبار نفسه على ما تبين من حديث الجاحظ عن إمكانية نجاح التجريب أو فشله.

ثالثاً: الثقافة

وإذا كان هذا هو رأيه في التكلّف، فما هو موقفه من الثقافة؟ ركّز الجاحظ على الإشارات التي أطلقها الرواة والنقاد، والتي تغمز من قناة الثقافة. فصيحة الأصمعي عن استعباد الشعر لكلّ من زهير والحطيئة موزّعة في كلّ مكان من كتاب "البيان والتبيين"⁽¹³¹⁾، وكذلك التعليقات السلبية.

(130) الجاحظ، م.س ، 1/ 203.

(131) م. ن، 1/ 204 و 206، 2/ 23/ 9.

يعرض لنا رأي الأصمعي في الحطيئة قائلاً: "عاب شعره حين وجده كله متخيراً منتخباً مستويّاً لمكان الصنعة والتكلف، والقيام عليه"⁽¹³²⁾، فنشعر بأنه متبنٍ لهذا الرأي ولا يكاد يستسيغ الثقاف والتجويد. ولا يكتفي بنقل آراء الآخرين في هذه المسألة، ولكنه يدلي بدلوه قائلاً: "لولا أنّ الشعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتبس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين، الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً"⁽¹³³⁾. إنّ وصف أصحاب المدرسة الأوسية بأنهم يحاولون استفراغ الجهود، وقهر الكلام، واغتصاب الألفاظ، وإدخالهم إلى دائرة التكلف يعني مساواة الثقاف بالتكلف. وهذا طبيعي بالنسبة إلى الجاحظ، لأنّ الثقاف هو طول تفكير ومعاودة تقترب بأصحابها من المنهجية الفارسية التي صنفها دون المنهجية العربية في صناعة الكلام. وهو وإن شارك بعض سابقيه رأيهم في أن التكسب هو السبب الذي دفع بعض الشعراء إلى التجويد حين قال: "ومن تكسّب بشعره... لم يجد بدأ من صنيع زهير والحطيئة وأشباههما، فإذا قالوا في

(132) الجاحظ، م.س ، 1/ 206.

(133) م. ن. ، 3/ 12.

غير ذلك أخذوا عفو الكلام⁽¹³⁴⁾ إنما شاركهم ذلك الرأي لكي يوحى إلينا بأنّ الطبع هو العماد الأساسي والقاعدة التي يحاد عنها بسبب الضرورات ليعاد إليها في الظروف العادية. ومما يلفت الانتباه أنّ الجاحظ قد خالف موقفه هذا في موضع آخر حين يقول: "ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريماً وزمناً طويلاً، يردّد فيها نظره، ويحيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زمناً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه وإحرازاً لما حوّله الله تعالى من نعمته. وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمقلدات، والمنقحات، والمحككات لبصير قائلها فحلاً خنثياً، وشاعراً مفلقاً"⁽¹³⁵⁾. يحقق الثقافة إذاً الاستفادة من النعمة التي أنعمها الله على الشاعر وبه يدخل مرتبة الفحولة الكبرى. فهل يعني ذلك أنّ الجاحظ يناقض الرأي الذي رآه للثقافة آنفاً، وأنّ اتهام الطبع بواسطة التنقيح مسألة مقبولة؟ لعلّ هذا التناقض في الموقف من الثقافة يعبر عن انقسام نفس أبي عثمان بين انتماءين: انتمائه إلى العرب المتوافق مع الرأي

(134) الجاحظ، م. س، ص.ن.

(135) م.ن، 9/2.

الأول، وانتمائه إلى العقل المتوافق مع الرأي الثاني. ويبقى التكلّف عنده إشارة سقوط⁽¹³⁶⁾، ودليل قبح حيثما وُجد: "ولا يكادون يضعون اسم التكلّف إلا في المواضع التي يذمونها"⁽¹³⁷⁾.

3- موقف ابن قتيبة

تبنّى ابن قتيبة بعض الآراء التي جاء بها كلّ من ابن سلام والجاحظ وتجاوزهما في بعضها الآخر. فكان الممهد الأساسي للقرن الرابع.

أولاً: الطبع وعملية الخلق الفني

اقترب ابن قتيبة كثيراً من القول بمشاعة إنتاج الأشعار، خصوصاً في المجتمع الجاهلي، إذ كان يعتقد أنّ الشعراء المعروفين بالشعر "أكثر من أن يحيط بهم محيط أو يقف وراء عددهم واقف"⁽¹³⁸⁾. بما يوحي أن تلك البيئة هي البيئة المثلى في إنتاج الشعر، وبما يشير بطرف خفيّ إلى أنّ عاملاً مهماً لا يرتبط بالشاعر بشكل شخصي وخاص، عاملاً خارجياً يسهم في عملية الخلق الفني هو العامل البيئي

(136) الجاحظ، م.س، 1/ 83 و 2/ 93، 17.

(137) م.ن، 2/ 18.

(138) ابن قتيبة، مقدمة الشعر والشعراء، ص 85.

(البادية). وكان يعتقد أنه قد 'قلّ أحد له أدنى مسكة من أدب وله أدنى حظ من طبع، إلا وقد قال من الشعر شيئاً' (139).

فالشعر فعلٌ متاح ومباح لكل متأذب مطبوع في تلك البيئة. ولئن اشترط القول الثاني صفة شخصية يجب أن تتوافر ليقول صاحبها الشعر، وهي تتعلق بالإرادة الواعية التي تعمل على الاتصاف بها، فإنه قد اشترط صفة ثانية هي الطبعية التي تتعلق بالفطرة التي تعود إلى البيئة البدوية من الباب العريض. أي إنه يؤكد ما أوحاه إلينا في القول الأول من أن تلك البيئة مسكونة بالشعر الذي يفيض من خلال معظم قاطنيها. ويعدُّ هذا التصوّر من بقايا الإيمان بسحر الشعر، وهو تخفيف من الإيمان بالتابع من الجن خيراً كان أم شريعراً. ويأتي اعتقاده بحقيقة استدرار الطبع⁽¹⁴⁰⁾ ليضع الإرادة الواعية في موقف ضدّي مع الطبع الذي يبدو عصباً على ما تمثله الإرادة الواعية من ثقافة ووعي الخبرة الفنية المكتسبة، وطبعاً لشيء غامض يتجلّى بالحال النفسية المعبوشة يعني ذلك أنه يتابع الجاحظ في هذا المنحى فيقول: 'وللشعر دواعٍ تحت البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع ومنها الشوق، ومنها الشراب،

(139) ابن قتيبة، مقدمة الشعر والشعراء، ص 87.

(140) م. ن.، ص 109-110.

ومنها الطرب، ومنها الغضب⁽¹⁴¹⁾. ماذا تعني استجابة الشعر لمثل هذه العوامل النفسية، وعزوفه عن الاستجابة لدواعي الإرادة؟ إنها تفسر حقيقة الطبع المنتج للشعر بالنسبة إلى ابن قتيبة، إذ تقترب هذه العوامل النفسية بصاحبها من الذهول فتقلص سلطة العقل لدى الشاعر عندما يطمع، أو يشاق، أو يشرب، أو يطرب، أو يغضب، ليسود الانفعال مكانها. ذلك الانفعال الذي يسمح للطبع بالانسياب شعراً. فالطبع خاضع للانفعال لا للعقل.

ولا تكتمل صورة الطبع عند ابن قتيبة من خلال العاملين اللذين مررنا بهما حتى الآن، وهما البيئة، والخضوع للانفعال. فالطبع هو الارتجال أيضاً؛ لأنه بعد أن انتهى من الحديث عن التكلف⁽¹⁴²⁾ الذي فسره بأنه تقويم للشعر بالثقاف⁽¹⁴³⁾، ضرب مثلاً عن الشعر المطبوع أبياتاً مرتجلة من عند ابن مطير الذي لم يستمهل والي المدينة طويلاً ليصف له المطر، بل طلب منه قائلاً: "دعني حتى أشرف وأنظر، فأشرف ونظر، ثم نزل فقال ستة عشر بيتاً أثبتها ابن قتيبة⁽¹⁴⁴⁾". والأبيات بادية التكلف بما يشير إلى ذائقة غير

(141) الجاحظ، م.س، ص 109.

(142) ابن قتيبة، م.س، ص 108-120.

(143) م.ن، ص 108.

(144) م.ن، ص 121-23.

سليمة عنده؛ لأنه ضربها مثلاً على المطبوع. ولا يبدل هذا الرأي تعليقه في نهاية الآيات: "وهذا الشعر، مع إسراعه فيه كما ترى، كثير الوشي لطيف المعاني"⁽¹⁴⁵⁾. إحساساً منه بأن الصور اليبانية والبديعية التي كثرت في هذه الآيات قد توحى بشيء من التكلف، فعاجل إلى هذا التعليق سترأ لخلل ليس ملزماً بستره. كان يكفي أن يلقي بهذا الخبر خارج كتابه فيتخلص منه. ولعلّ إيمان الشاعر بأن الارتجال هو الطبع أوقعه في مثل هذا المأزق.

وهناك أمور أخرى تسهم في إيضاح صورة الطبع في ذهن ابن قتيبة الذي يقول: "والشعراء أيضاً في الطبع مختلفون: منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل"⁽¹⁴⁶⁾. وإذا رفض تفسير العجاج لمثل هذا التخصص من أنه لا يحسن الهجاء؛ لأن له أحلاماً تمنعه من أن يظلم وأنّ القادر على البناء قادر على الهدم⁽¹⁴⁷⁾، راح يفسر السبب قائلاً: "لأنّ المديح بناء والهجاء بناء، وليس كلّ بانيّ بضرب بانيّ بغيره... هذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيهاً... فإذا صار إلى المديح والهجاء

(145) ابن قتيبة، م. س، ص 123.

(146) م. ن، ص 125.

(147) م. ن، 126.

خانه الطبع⁽¹⁴⁸⁾. وهذا يعني أنّ الطبع متشكّل على نحو ما في دخيلة كل شاعر، ولا يمكنه أن يتحكّم به. فهو طاقة مكتملة التشكل تقوى على نوع من الشعر، أو على عدة أنواع دون غيرها. ومهما يكن من أمر، فإنّ خللاً يعتور ابن قتيبة عن الطبع سواء أتملّق الأمر بتركيزه على الارتجال، أم بتشديده على بنية الطبع المكتملة. وهو إلى ذلك غير متطوّر كثيراً عن تصوّر الجاحظ الذي عبّر بوضوح عن الموقف العنصري العربي في وجه الشعوب الفارسية.

ثانياً: التكلّف

وإذا كان الطبع على مثل هذه الصفات، فماذا يعني التكلّف؟ حاول ابن قتيبة تفسيره من خلال طرفي العلاقة فيه: المتكلّف والمتكلّف. فالمتكلّف هو الذي قوّم شعره بالثقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيثة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر؛ لأنهم نقّحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين⁽¹⁴⁹⁾. وأوّل ما يسترعي الانتباه في هذا الكلام أنه يساوي المثقّف بالمتكلّف، دون أن يستند في ذلك إلى موقف عنصري؛ لأن زهيراً والحطيثة وأشباههما ينتمون إلى الجاهلية العربية. والمساواة

(148) ابن قتيبة، م. س، ص. ن.

(149) م. ن، ص 108.

تعني أن التكلف هو الثقاف والتنقيح والتفتيش وإعادة النظر بعد النظر، وبقطع النظر عن الهدف الذي حدّه المثقف: هل هو النجاح في تأدية الدلالة، أو الوصول إلى طباق أو جناس أو استعارة أو تشبيه؟ لا يفرّق ابن قتيبة هنا بين هذين الأمرين، حتّى لكأنّ المسألة لم تخطر على بال، وخصوصاً أنّه يأتي بعد كلامه ذاك بأبيات لسويد بن كراع:

أبَيْتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِي كَأَنَّمَا
أَكَالِثُهَا حَتَّى أَعْرَسَ بَعْدَهَا
إِذَا خَفْتُ أَنْ تُرَوِّى عَلَيَّ رَدَدْتُهَا
وَجَشَّمَنِي خَوْفُ ابْنِ عَقَّانَ رَدَّهَا
أَصَادِي بِهَا سِرْباً مِنَ الْوَحْشِ نُزْعَا
يَكُونُ سَحِيرًا أَوْ بُعَيْدًا فَافْجَعَا
وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشْيَةً أَنْ تُظْلَمَا
فَنَقَّضْتُهَا حَوْلًا جَرِيدًا وَمَرْبَعًا⁽¹⁵⁰⁾

تبرز الجهد المبذول في عملية التاج الشعري، وخصوصاً أنّ كلمة (خوف) التي تردّت مرتين تعني الخوف من الحكم السلبي الذي يمكن أن يطلقه النقاد والمتذوقون إذا لم يأت النتاج جيداً، أي أنها تشير إلى هدف للثقاف لم يقف عنده ابن قتيبة الذي لم يعلّق على هذه الأبيات بأيّ كلمة.

وهو لم يتجاوز التركيز على الجهد المبذول حين تحدّث

(150) ابن قتيبة، م. س. ص. ن.

عن طرف العلاقة الثاني (المتكلف)، وعلق على أبيات للخليل بن أحمد المروزي:

إِنَّ الْخَلِيْطَ تَصَدَّغَ
فَطَرُ بِدَائِكَ أَوْقَعُ
لَوْلَا جَوَارِحُ سَانَ
حَوْرُ الْمَدَامِيعِ أَرْبَعُ
أُمُّ الْبَنَيْنِ وَأَسْمَا
وُ رَيَّابُ وَيَزْغُ
لَقُلْتُ لِلرَّاجِلِ ارْحَلْ

إذا بدا لك أودع
قائلاً: "وهذا الشعر بين التكلف رديء الصنعة. وكذلك أشعار العلماء ليس فيها شيء جاء عن إسماع وسهولة، كشعر الأصمعي وشعر ابن المقفع، وشعر الخليل، خلا خلف الأحمر، فإنه كان أجودهم طبعاً وأكثرهم شعراً"⁽¹⁵¹⁾ ترتبط كلمة التكلف هنا بدلالاتها اللغوية ارتباطاً قوياً⁽¹⁵²⁾؛ لأن ابن قتيبة يفسر تكلف هذه الأبيات بعدم وجود شيء فيها جاء عن إسماع وسهولة. فالمسألة تتعلق بالجهد المبذول من قبل الشاعر لا بجودة النتاج، وهو إن كان قد استنتج تكلف هذه الأبيات القائم على عدم الإسماع والسهولة من خلال الطباق

(151) ابن قتيبة، م. س، ص 98-99.

(152) الفيروزآبادي، م. س، 3/ 192.

الوارد في البيت الأول والتقسيم المنسحب على اليتين الثاني والثالث، إلا أنه لا يشير إلى ذلك بوضوح، ولكنه يستكمل التعليق قائلاً: "ولو لم يكن في هذا الشعر إلا (أم البنين) و(بوزع) لكفاه".⁽¹⁵³⁾

فالإشارة إلى عدم الجودة المترتبة على التكلف تناست الصنعة لتشير إلى أمور لها علاقة بالفصاحة مما يوحى إلينا بأن المسألة عند ابن قتيبة هي في الجهد المبذول لا بما يترتب عليه.

ويرتكب خللاً آخر في فهمه للتكلف حين يقول: "والتكلف من الشعر وإن كان جيداً محكماً فليس به خفاء على ذوي العلم، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير وشدة العناية ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني غنى عنه".⁽¹⁵⁴⁾ لم يسأل ابن قتيبة نفسه: ما الذي يضير الأحكام والجودة إذا نزل بالشاعر ما نزل من طول التفكير وشدة العناية ورشح الجبين. وهي أمور ستظل خارج النص الذي استوى أحكاماً وجودة كما يقول. أراد الطعن بالتكلف المثقف، فبدأ بتعداد ما يعانيه المتكلف من جهد: كطول التفكير، وشدة العناية، ورشح الجبين، ثم تذكر أنه يتحدث عن المتكلف لا المتكلف، فاستطرد معدداً ما لا

(153) ابن قتيبة، م.س، ص 99.

(154) م.ن، ص 118-119.

يخفى على ذوي العلم من أمر التكلف ذاكرة: "كثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني غنى عنه"، وهذا ما أوقعه في شركين: شرك التناقض من جهة؛ لأن كثرة الضرورات إشارة إلى ضعف الشاعر وسوء نتاجه، وهذا ما يتعارض ضدياً مع ما ذكره عن هذا الشعر المتكلف الذي يمكن أن يكون جيداً محكماً، ووقع في شرك عدم الثبات على رأي واحد في فهم التكلف؛ لأن ارتباط الجهد بالضرورات إشارة إلى أن الجهد ناجم عن ضعف الملكة، وهذا أمر متباين كلياً مع الجهد المبذول من قبل شعراء فحول كزهير والحطيئة وسويد بن كراع. ولعل الذي أوقع ابن قتيبة في مثل هذا الخلل أمور عديدة منها: أنه لا يركز، في ما يصدره من آراء، على خلفية تنسق أفكاره، أو ذائقة مهذبة راقية تجعله يصدر عن موقف منسجم مع نفسه، ومنها أنه لم يتنبه إلى الغاية المتوخاة من وراء الجهد المبذول كالنجاح في تأدية الدلالة، أو الوصول إلى صور بيانية وغير ذلك، ومنها فهمه للطبع الذي جعله يعتقد أن التكلف هو الثقافة. وما يؤكد ربط الجهد بضعف الطبع، ويفسر سبب الثقيف والتجويد قوله عن المطبوعين: "والمطبوع من الشعراء من سمع بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة"⁽¹⁵⁵⁾.

(155) ابن قتيبة، م. س، ص 120-121.

فالطبع إسماح وقدرة، أي إنه طاقة، والتكلف خلل في إمكانات هذه الطاقة. يعني أنّ الثقيف عمل تعويضي يجود ما عجز الطبع عن تجويده. ومما يجدر ذكره أن الخلل في التركيز على هذا الفهم قد وقع؛ لأنّ ابن قتيبة لم يسأل نفسه: أثقف من ثقف لهذا السبب وحده، أم لأسباب متنوعة أخرى؟ وهل ينتمي هؤلاء المثقفون إلى مستوى واحد في الفحولة الشعرية أو إلى مستويات متباينة؟ لا شك في أنه قد نظر بعين الجاحظ إلى جمالية النتاج الفني العربي.

خلاصة القرن الثالث الهجري

يمثل القرن الثالث الهجري الوقفة العربية المنهجية الأولى من النتاج الأدبي العربي القديم بصفته فناً جميلاً، وتعدّ مساهمته المساهمة الأساسية الأولى في تكوين ما يجب أن يسمى بعلم الجمال الأدبي العربي. ولقد تمثلت تلك الوقفة بما اعتاد دارسو النقد على تسميته بمسألة الطبعية والتكلف. ويعود ابتداء علم الجمال العربي من خلال هذا المنطلق إلى الجاهلية؛ لأن الجاهليين الذين مارسوا النتاج الشعري ومارسوا تذوقه في ظروف حضارية مبسماها الأساسي الأمية يعني أنهم لن يكونوا كالفرس قادرين على طول التفكر والمعاودة والمشاورة وإفادة اللاحق من الجهود السابقة بشكل كافٍ ومقبول، حتى بالنسبة إلى أولئك الشعراء الذين اعتمدوا

التجويد والتثقيب. فالعفوية لا تزال الطابع الرئيسي الذي حكم التطور الفني في الجاهلية. ويعود ابتداءه كما بدأ أيضاً إلى العصية القومية؛ لأنّ تلاقي العرب، وبشكل مبكر، مع جيرانهم الفرس في دولة الإسلام، يعني التقاء نموذجين حضاريين مختلفين بمستوى التطور، ويعني صراعات على جميع المستويات أدخلت العنصرية عاملاً أساسياً في توجيه الدراسات الخاصة بعلم الجمال الأدبي، خصوصاً أنّ الفرس قد بدأوا يزرون بالنتاج العربي الجاهلي الذي كان يمثل بالنسبة إلى العرب منتهى فخرهم الأدبي. لذلك لن يكون غريباً أن يرى العرب الجمال كل الجمال في الطبيعية، والقبح كلّ القبح في التكلّف، ويصبح هذا الثنائي (الطبيعية/التكلّف) مقياساً أساسياً في توجيه الذوق، وفي عملية النتاج الأدبي. وسيكون الجاحظ أول المنبرين للتظير لهذه المسألة الحساسة. ولعلّ الإشارات الواضحة التي وردت عند كل من ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة إلى البادية بصفتها موطناً أصيلاً للشعر، ومعدناً للفصاحة تتعلق بالموقف الجمالي المرتكز على العنصرية العربية في مواجهة العنصرية الفارسية حيث تنتج تلك البادية الطبع الرائق والقريحة الخلاقة. ومما يجدر ذكره أن نقاد هذا القرن، ومع وجود عالم معتزلي كبير كالجاحظ بينهم، لم يستطيعوا أن يربطوا فهمهم لثنائية الطبيعة والتكلّف بثنائية (اللفظ/المعنى)، المرتكزة على الموقف من كلام الله،

وظلّوا في حدود التفسير النفسي للمسألة دون التفسير الفني،
مرّكّزين على الطبع بصفته ملكة منتجة تعطي حين تصفو
وترتاح فيكون النتاج طبيعياً، وتعصى حين لا تكون كذلك،
فنحتاج إلى الجهد، والجهد هو التكلّف. وبناءً على هذا
الفهم رأبناهم يضعون الإرادة الواعية في موقع ضدي مع
الطبع، ورأوا أن المران والمراس والتجريب وتطويع العادة
لا العقل هي الأمور التي تقوّي الطبع وتطوّعه على العطاء.
وإذا لم تسمح هذه المرحلة الزمنية للعقل النقدي العربي أن
يقيم مثل ذلك الرباط، إلا أنه استطاع من خلال الجاحظ
نفسه أن يرتقي بالنقد من مرحلة التذوق العفوي ليربطه بقضايا
الفكر الحساسة آنذاك، خصوصاً فهم المعتزلة للكلام على أنه
ذلك اللفظ والصوت مما جعله يأتي بمقولة: "المعاني
المطروحة في الطريق".

ج- الطبعية والتكلّف في القرن الرابع الهجري

كان القرن الرابع قرناً خصباً بأعلام النقد من بينهم عبد
العزیز الجرجاني (366هـ/976م) والآمدّي (370هـ/980م)
والرّماني (386هـ/996م)، والعسكري (395هـ/1004م).

1- موقف القاضي الجرجاني

لم يستمرّ الموقف العنصري المنحاز إلى الطبع العربي

الذي يمثله الجاحظ أحسن تمثيل. فمع حلول القرن الرابع الهجري، بدأ الانبهار الذي حصل لنقاد القرن الثالث الهجري حيال الشعر الجاهلي يخفت.

أولاً: الطبع وعملية الخلق الأدبي

نرى عبد العزيز الجرجاني يردّ على من يعظم النتاج الجاهلي معلناً أنّ فيه المسترذل المردود المنفي إلى جانب البديع الرائق⁽¹⁵⁶⁾، وأنه خاضع للمقاييس النقدية عينها التي يخضع لها الشعر المخضرم والأعرابي والمولد⁽¹⁵⁷⁾، وأنّ في شعر المحدثين ما هو أمتن وأفخم من الشعر الجاهلي⁽¹⁵⁸⁾. وتشكّل هذه الهزة الشديدة لقداسة الطبع العربي الجاهلي بخصوص عملية الخلق الأدبي بداية التخلص من الموقف العنصري الذي يفسّر المسائل من خلال الانحياز المفروض، ويسيء إلى الحقيقة العلمية التي يهدف إليها النقد الموضوعي، ولتعلن أن عصرًا من التفكير المنهجي قد آذن بالحلول. ولم تنحصر ثورة الجرجاني بهذا الموقف العلمي وحده، بل تعدّتها إلى دور الطبع نفسه. فالشعر عنده "علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون

(156) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق إبراهيم وبجاوي، دار القلم، بيروت، 1966، ص 4.

(157) م.ن، ص 15.

(158) م.ن، ص 17.

الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه⁽¹⁵⁹⁾. وهو حين حدّد هذا الرأي في الشعر، لم يحدّده بطريقة مرتجلة ترتبط بظرف آني، أو بنموذج شعري يحدّد الشعر في ضوئه. ولكنّه موقف متمكّن في قناعة الجرجاني؛ لأنه سيكون حاضراً في مناقشة أيّ مسألة بما يمكن أن نسّيه التكامل والانسجام. وإذا ما رأى فيه أنّ أموراً أربعة تشترك على قدم المساواة في تكوين ذلك العلم الذي هو الشعر، لا بدّ من أن تخفّف كلّ من الرواية، والثقافة، والدربة، والمران والمراس، والذكاء، والاستعداد الشخصي من دور الطبع في عملية الخلق الأدبي الذي لم يعد وحده المتحكّم بناصية هذه العملية كما كان الاعتقاد عند نقاد القرن الثالث. ولا يبدّل من أمر التخفيف، أن يكون العرب "بالطبع أشدّ ثقة وإليه أكثر استئناساً"⁽¹⁶⁰⁾. فالأمر يتعلّق بدور أكبر، لا بدور منفرد ووحيد. والجرجاني حين يقول: "إنّ المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض"⁽¹⁶¹⁾، إنما يلقي الضوء على أحد العوامل

(159) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق إبراهيم وبجاوي، دار القلم، بيروت، 1966، ص 15.

(160) الجرجاني، م. س، ص 16.

(161) م. ن.، ص 16.

(الرواية) المكونة لعلم الشعر في مؤازرته لسائر العوامل (الطبع والذكاء) في أثناء عملية الخلق الشعري، ويشكل استمراراً لخروج الجرجاني عن خط الجاحظ الذي ركّز على الطبع كثيراً دون الإفادة من خبرة السابقين ليعلم أنّ تلك الخبرة ضرورة لا بد منها. ويعني هذا أنّ القرن قد بدأ يتفهم دور الثقافة والتفكير المنهجي في حياة الشعر، خصوصاً أنّ الجرجاني لم ينظر إلى الطبع نظرة سكونية تراه محافظاً على ثبات هويته، ولكنها تراه متطوراً مستفيداً من الخبرة عبر مرور الزمن "وقد يرى في أشعار القبائل الأبيات تنسب إلى الرجل المجهول الذي لم يرو له غيرها، ولا يعرف له اسم إلا بها، وكأن النفس تشهد أن مثلها لا يكون باكورة الخاطر ولا تسمح بها القريحة إلا بعد الدربة وطول الممارسة"⁽¹⁶²⁾. إنها ملاحظة علمية ذكية ترى في الطبع قوة كامنة لا تولد كاملة، ومرحلة النضوج التي تصلها نتاج لتطور طبيعي يقوم على التجريب والمران والمراس، بالإضافة إلى الثقافة. وكما لم يجارِ الجرجاني الجاحظ في التركيز على الطبع دون الثقافة، فإنه لم يجاره في مسألة ثانية، مهمة أيضاً يقول: "إنّ العرب مشتركة في اللغة واللسان، وإنها سواء في المنطق والعبارة وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة، ثم تجد الرجل منها شاعراً مفلحاً وابن عمه وجار جنباه ولصيق طنبه بكيئاً

(162) الجرجاني، م. س، ص 161.

مفحماً، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة واللفظة⁽¹⁶³⁾. وأول ما يسترعي الانتباه في هذا الكلام أنّ الجرجاني يركّز تركيزاً شديداً على الإمكانيات الشخصية التي عبّر عنها بأسماء عديدة: الذكاء والقريحة واللفظة. وكانت هذه الإمكانيات غائبة إلى حدّ بعيد حين كان الشعر والشاعر كلاهما نتاجاً للبيئة عند الجاحظ الذي استغرب كيف أنّ قبيلة عبد قيس لم يخرج من صفوفها شعراء كثيرون يوم كانت تقطن سرّة البادية ومعدن الفصاحة على حدّ تعبيره⁽¹⁶⁴⁾. وذلك دون أن يتّجه إلى دور الإمكانيات الشخصية التي يمتلكها الشاعر. والجرجاني، وإن رأى لهذه الإمكانيات دوراً مهماً في ظهور الشاعر، إذ يحمل الشاعر منذ ولادته إمكان أن يصبح شاعراً، فإذا به يخرج عن قناعة القرن الثالث مرتين، فراه في الإمكانيات الشخصية نفى لفكرة شيوع الشعر بكثرة في الحياة العربية الجاهلية، وتقوية لما يشير إليه ويعنيه، من ندرة الشعراء، أن تحتفل القبيلة بظهور شاعر في صفوفها، وهو إلى ذلك يخفّف من حدّة الاعتقاد بأنّ البادية معدن الشعر ومناخه الملائم. ويتلاقى موقفه هذا بقوة مع حدّه الذي أطلقه للشعر. يدلّ هذا على رسوخ نظريته إلى هذا

(163) الجرجاني، م. س، ص 16.

(164) الجاحظ، البيان والنبين، 1/ 97.

الأمر، وتكاملها، وبقينيتها بالنسبة إليه، الأمر الذي دعاه ليقول: "وهذه أمور عامة في جنس البشر لا تخصيص لها بالإعصار، ولا يتصف بها دهر دون دهر"⁽¹⁶⁵⁾، معتمداً إيّاها على كلّ العصور. ولكنّ الجرجاني الذي لم يرَ للبيئة دوراً أساسياً في تكوين الشاعر وظهوره، رأى لها دوراً مختلفاً: فقد "كان القوم يختلفون في ذلك، وتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر آخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوغلر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإنّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ معقد الكلام، وعز الخطاب،... ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك، ولأجله قال النبي ﷺ: من بدا جفا. ولذلك نجد شعر عدي، وهو جاهلي، أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان، لملازمة عدي الحاضرة وإبطائه الريف، وبعده عن جلالة البدو وجفاء الأعراب"⁽¹⁶⁶⁾. لقد ربط نوع النتاج بالطبع، وربط الطبع بالبيئة التي لا تؤثر في ظهور الشاعر نفسه كما كان الاعتقاد عند معظم نقاد القرن الثالث، ولكنها تؤثر في نوعية النتاج رقة أو جفاء. ويشكل هذا التطور

(165) الجرجاني، م.س، ص 16.

(166) م.ن، ص 18.

في النظرة إلى الطبع وعملية الخلق توجهاً علمياً وتعمقاً في فهمهما.

ثانياً: حدود علم الجمال عنده

والجرجاني وإن استطاع أن يتجاوز الاعتقاد الذي ساد القرن الثالث بخصوص فهم الطبع، فإنه لم يستطع، في ما يتعلق باعتبار ذلك الفهم بحثاً عن جمالية النتائج من خلال الطبيعية، أن يتجاوز التفسير النفسي إلى التفسير الفني بربط الطبيعة بجدلية الثنائي: (اللفظ/المعنى)؛ لأن ملاك الأمر عنده في هذه الناحية "ترك التكلّف ورفض التعمّل والاسترسال للطبع وتجنّب الحمل عليه والعنف به" (167)، فهو وإن أعلن انحيازه التلقائي إلى جانب الطبيعة التي تنتج الجميل، إلا أنه بقي في حدود الناحية النفسية التي تشير إلى بروز الجهد أو اختفائه في عملية النتائج الذي يكون جميلاً أو قبيحاً تبعاً لذلك. ولكن كيف تتجلى الطبيعة جمالاً في النصّ، والتكلّف قبحاً فيه؟ هذا ما لم يصل إليه الجرجاني، فظلّ في حدود ما توصل إليه القرن الثالث بخصوص هذه المسألة. يبدو هذا واضحاً حين يقول معلقاً على أبيات للبحتري: "ثم انظر، هل تجد معنى مبتدلاً ولفظاً مشهوراً مستعملاً؟ وهل ترى صنعة وإبداعاً، أو تدقيقاً أو إغراباً؟ ثم

(167) الجرجاني، م.س، ص 25.

تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك، ومصورة تلقاء ناظرك⁽¹⁶⁸⁾. قدّم الجرجاني هذا التعليق بين يدي نصّ للبحثري يُعدّ نموذجاً للشعر المطبوع بالنسبة إليه؛ فلم تكن وقفته وقفة أمام فنية الشاعر المرتبطة بجدل الشائني: (لفظ/معنى)، ولكنها كانت أمام المادة الأولية، حين لمّح إلى أنّ المعنى مبتكر من خلال نفي الابتذال عنه؟ وإلى أنّ اللفظ متميّز من خلال نفي التشهير والاستعمال عنه. ولا علاقة لذلك المعنى وذاك اللفظ بالفنية الشعرية وإن كانا مادتها. يعني هذا أنّ الجرجاني لم يخطّ إلى الأمام في هذا المجال، بل ظلّ أسير التفسير النفسي للطبيعية. إذ نتعرف الجمال الفني من ما يحدث من تأثير في المتلقي لا من خلال النصّ نفسه "تأمل كيف تجد نفسك" و"تفقد ما يتداخلك من الارتياح" و"يستخفك من الطرب". إنه يعاين الجمالية من خلال انعكاسها على نفس المتلقي لا من خلال صورتها الحقيقية المتمثلة بالنص. إذا تذكرت صبوة كانت لك وأنت تستمع إلى قصيدة البحثري تلك، وتمثلت صورتها أمام ناظرك فذلك يعني أنّ النصّ جميل، وهو جميل بسبب طبيعته. ويظلّ الجرجاني منسجماً مع نفسه، فموقفه هذا ليس انطباعاً آتياً مرتبطاً بمناخ نصّ

(168) الجرجاني، م. س، ص 27.

البحتري، ولكنه موقف مبدئي مرتبط بقناعاته الثابتة والواضحة. فهو يقول: "والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يجلي في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلوّاً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً"⁽¹⁶⁹⁾. إن المسافة التي أقامها بين المتقن المحكم والحلو المقبول تذكّرنا بابن قتيبة الذي رأى مثل هذا الرأي⁽¹⁷⁰⁾، وهي تؤكد لنا أن الجرجاني لم يستطع أن يتجاوز القرن الثالث في هذه المسألة.

ثالثاً: التكلف عنده

وإذا كان الطبع عند الجرجاني هو مركز الثقل والعامل الأساسي في تحديد جمالية النص؛ لأنّ العرب كانت به "أشدّ ثقة وأكثر استئناساً"⁽¹⁷¹⁾، مع أنه يضاف إلى الذكاء والرواية والدربة في عملية الخلق الأدبي، فإنّ التكلف هو العامل الأساسي في سلب جمالية النص؛ لأنه مفارقة الطبع حسب ما يقول: "فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن

(169) الجرجاني، م. س، ص 100.

(170) ابن قتيبة، مقدمة لشعر والعراء، ص 118.

(171) الجرجاني، م. س، ص 16.

مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشدّ تكلف، وأتمّ تصنع، ومع التكلّف المقيت، وللناس عن التصنع نفرة وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة⁽¹⁷²⁾. واللافت للانتباه في هذا الكلام أنّ التكلّف يكمن في أن يبذل الشاعر جهداً لإنتاج ما لا يحسن إنتاجه ولا يقدر عليه ليدتّجنا بموقف الجاحظ⁽¹⁷³⁾، وليؤكّد أنه لم يستطع أن يتجاوز القرن الثالث بهذا الخصوص. وحديث الجرجاني عن نموذج التكلّف، وهو الرغبة في الإغراب والاقتداء بمن مضى لا يعني أن التكلّف مقتصر على هذه الحال وحدها بالنسبة إليه، وإن قدّم لنا مثلاً على ذلك أبا تمام الذي حاول "من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره"⁽¹⁷⁴⁾؛ لأنه يعلّق على بيت أبي تمام⁽¹⁷⁵⁾ قائلاً "تعسف ما أمكن، وتغلغل في التعصب كيف قدر، ثم لم يرض بهاتين الخليتين حتى اجتلب المعاني الغامضة"⁽¹⁷⁶⁾؛ ويدل هذا على أنّ التكلّف بالنسبة إليه لا يخص جهداً معيناً،

(172) الجرجاني، م.س، ص 19.

(173) الجاحظ، اليان واليين، 3/1.

(174) الجرجاني، م.س، ص 19.

(175) فكأنما هي في السماع جنادل وكأنا هي في القلوب كواكب.

ديوان أبي تمام، ص 29.

(176) الجرجاني، م.س، ص 19.

ولكنه يتعلّق بكل جهد يبذل في عملية الخلق مثل طلب البديع، واجتلاب المعاني الغامضة وغير ذلك. فالتكلف كلّ عمل لا يتحقّق إلّا بصعوبة وجهد كبير. ومما يجدر ذكره في هذا المقام أنّ الجرجاني لا يشير إلى أيّ فروق بين الغايات التي تبذل الجهود في سبيل تحقيقها، شأنه في ذلك شأن نقاد القرن الثالث، وإن كان قد خصّ التكلف بنماذج معروفة كالإقتداء بالقدماء، وطلب البديع، واجتلاب المعاني الغامضة. تجتمع كلها عند أبي تمام حتى لكأنّه نموذج التكلف بالنسبة إلى الجرجاني والمرجع الصالح للتعرف بمفهومه. وثمة شيء آخر يقدّمه لنا كلام الجرجاني، وهو أنّ الطبع مرتبط بالمستوى الحضاري الذي يتفياّه المجتمع. وكلّ محاولة للخروج من دائرة ذلك المستوى تصبّ في دائرة التكلف. ذلك أنّ منهجية القدماء في الكتابة متلائمة مع طبعهم المرتبط بمستواهم الحضاري. أمّا المحدثون في زمن الجرجاني، فإنهم إذا أرادوا الإغراب والإقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكنوا من بعض ما يرومونه إلا بأشدّ تكلف وأتمّ تصنع. ويتناسب موقفه هذا مع قوله معلّقاً على أبيات للمتنبّي: "فهذا مقدار اختراعه، وهذه طريقة ابتداعه، فإن زاد عليه وتجاوزه قليلاً اضطرّ إلى تعقيد اللفظ، وفساد الترتيب"⁽¹⁷⁷⁾. ولا

(177) الجرجاني، م.س، ص 180.

يحاول أن يكون موضوعياً في هذا المقام وحده، من خلال العودة إلى المرحلة الزمنية لتفسير الطبيعة والتكلف، ولكنه يدين موقف الأصمعي، مع مقامه العلمي، حين لم يكن موضوعياً يوم أنشده إسحق بن إبراهيم الموصلي أبياتاً استحسناها ظناً منه أنها لأحد القدماء ثم عاد فصّرح بأن أثر التكلف ظاهر عليها، ناسباً الطبيعة إلى زمن دون آخر⁽¹⁷⁸⁾. والجرجاني، وإن ربط التكلف بالناحية الجمالية سلباً، فإنه لم يستطع أن يرقى بتلك العلاقة إلى المستوى الفني المتعلق بالنص. وهو وإن قارب ذلك المستوى حين تحدّث عن ألفاظ لم تسق إلا ليستقيم الوزن العروضي بعيداً عن حاجة الدلالة إليها⁽¹⁷⁹⁾، إلا أنه لم يعلّق على ذلك الحديث بأي إشارة تربط ملاحظته هذه بالطبيعة والتكلف أي بالناحية الجمالية. وهو حين أشار إلى كثرة استعمال المتنبي لكلمة (ذا) في أبياته، واصفاً هذه الحال بأنها دالة على التكلف⁽¹⁸⁰⁾، قدّم ما يناقض وجهة نظره، لأن كلمة (ذا) قد تكون متكاً عند الشاعر ومحط كلام يلجأ إليه بعفوية ودون انتباه منه، إذ تسترق هذه الكلمات الظهور في أبياته، وتنسّل إلى تضاعيف

(178) الجرجاني، م. س، ص 50.

(179) م. ن، ص 32.

(180) م. ن، ص 95.

كلامه دون أي رقابة منه أو جهد فلا تعني تكلفاً. خصوصاً أنّ الأمثلة التي ساقها تعود إلى قصائد مختلفة⁽¹⁸¹⁾. ولقد حاول الجرجاني الدخول إلى جدلية الثاني (اللفظ/المعنى) من الناحية الجمالية حين علّق على أحد أبيات المتنبي⁽¹⁸²⁾، قائلاً: "من يرى هذه الألفاظ الهائلة، والتعقيد المفرط، فيشكّ أن وراءها كنزاً من الحكمة، وأنّ في طيّها الغنيمة الباردة، حتى إذا فتشها، وكشف عن سترها وسهر ليالي متوالية حصل على أنّ (وفاء كما يا عاذلي بأن تسعداني إذا درس شجاي، وكلما ازداد تدارساً ازددت له شجواً، كما أنّ الربع أشجاء دارسه) فما هذا من المعاني التي يضيع لها حلاوة اللفظة، وبهاء الطبع، ورونق الاستهلال"⁽¹⁸³⁾. ولكنّ دخوله ظلّ محصوراً في حدود تقويم المادة الأولى من ألفاظ حلوة ومعان رقيقة دون الولوج إلى المستوى الفني في علاقة اللفظ بالمعنى، خصوصاً أنّه يرى أنّ من الواجب أن نحافظ على وجود مستوى جمالي في طرف واحد من الطرفين على الأقل: الألفاظ الحلوة أو المعاني الرقيقة المتمثلة بالحكمة.

(181) الجرجاني، م.س، ص 96-97.

(182) وفارُكُما كالرُبُعِ أشجاء طامِسَةً بأن تُسعدا والدُمُعُ أشقاء ساجِمة، ديوان المتنبي، 3/ 225.

(183) الجرجاني، م.س، ص 98.

2- موقف الأمدي

أدلى الأمدي برأيه في مسألة الطبعية والتكلف فكان له ما يميزه عن نقدة القرن الثالث مع كثرة ما تبناه من حصيلة ذلك القرن النقدية.

أولاً: الطبع وعملية الخلق الأدبي

يشكل رأي الأمدي في الطبع وعملية الخلق الأدبي امتداداً لرأي نقدة القرن الثالث، أو هو تبني له إلى حد بعيد. يقول: "كان يندر من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المحسن البيت أو البيتان يُتجاوز له عن ذلك، لأن الأعرابي لا يقول إلا على قريحته، ولا يعتصم إلا بخاطره، ولا يستقي إلا من قلبه"⁽¹⁸⁴⁾، فلا يكتفي بتذكيرنا برأي ابن المعتز نفسه في هذه المسألة، ولكنه يحاول تفسير الندرة بالطبعية التي تبنى فيها رأي الجاحظ ليوحي إلينا بأن التكلف ناجم عن الكثرة التي لا يمكن أن تأتي هكذا بوساطة القريحة والمخاطر والقلب من دون جهد وتعب ونصب هو التكلف عينه. ونجد الفهم نفسه للطبع من خلال الحديث عن الغريب في شعر البحتري حين قال: "وهذا في شعره كثير، والبحتري لم يقصد هذا... ولا رأى أنه علم، لأنه نشأ بيادية منبج وكان

(184) الأمدي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد عبد الحميد، لم تذكر دار النشر، تاريخ التحقيق 1944، ص 227.

يتعمد حذف الغريب في شعره ليقربه من فهم من يمتدحه، إلا أن يأتيه طبعه باللفظة بعد اللفظة في موضعها من غير طلب لها⁽¹⁸⁵⁾. والآمدي وإن لم يسم مغالبة الطبع تكلفاً، لأن رقابة الشاعر قد تكون اقتصررت على الألفاظ الغريبة الوحشية، فلم يبلغ جهده في ذلك مبلغ التكلف، إلا أن حديثه عن تلك الألفاظ الغريبة التي تتسرب بغفلة من رقابة الشاعر، وبحكم طبيعته البدوية، تدلّ على أن الآمدي قد رأى في الطبع بعداً إلهامياً متأثراً بالبيئة. ويزكّرنا هذا بحصيلة رأي القرن الثالث في هذه المسألة. والذي يؤكد مثل هذا الفهم أن الآمدي قد تبنى رأي ابن سلام في الأشياء التي تدرك ولا تخضع للوصف حين يقول: "من أين فضلت أنت هذه الجارية على أختها؟ ومن أين فضلت أنت هذا الفرس على صاحبه؟ لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما، وإنما يعرفه كل واحد منهما بطبعه، وكثرة دربته وطول ملاسته. فكذلك الشعر، قد يتقارب البيتان الجيدان النادران، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود... إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤذيها الصفة"⁽¹⁸⁶⁾. إنه ترداد لكلام ابن سلام نفسه وتبنّي كامل للرأي القائل بالبعد الإلهامي للطبع الذي لا يخضع للوصف والتفسير. ولا يعود الآمدي بهذه

(185) الآمدي، م. س، ص 26.

(186) م. ن، ص 374.

الخطوة وحدها إلى الوراء، ولكنه يخطو خطوة أخرى في ذلك الاتجاه حين يربط الطبعية بعمود الشعر العربي القديم، والتكلف بالخروج عليه، فإذا القدم والحداثة حاضران، وإذا البحري وأبو تمام، بصفتها نموذجين متميزين، حاضران هما الآخران في محاولة فهم هذه المسألة. يقول "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حُسن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لاثقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحري... والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض"⁽¹⁸⁷⁾. ومن ينظر إلى الشعر وفق هذا النهج البحري يجده متفقاً مع عمود الشعر العربي القديم الذي أوضح المرزوقي أبوابه السبعة⁽¹⁸⁸⁾. ولا يقدم لنا الطبعية بوجهها الإيجابي من خلال البحري فحسب، ولكنه يقدمها لنا بطريقة سلبية أيضاً، بصفتها نقيضاً لصنعة أبي تمام حين يقول: "لأنّ البحري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، ما فارق عمود الشعر المعروف، وكان

(187) الأمدي، م. س، ص 380.

(188) المرزوقي، مقدمة شرح حماسة أبي تمام، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط 1، 1951-1953.

يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام، فهو أن يقاس بأشجع السلمي ومنصور... وأمثالهم من المطبوعين أولى⁽¹⁸⁹⁾. وهو بعد أن استنفذ حديثه الذي يربط الطبيعة بالقدم وبخصوصية مذهب البحري، راح يعدّد مقوماتها المنافية لمذهب أبي تمام من تعقيد وألفاظ مستكرهة وكلام وحشي بما يوحى إلينا أن الآمدي الذي تبني رأي القرن الثالث في الطبع حاول فهمه من خلال تيّاري الشعر في عصره المتجولين بالثنائي: (البحري/أبو تمام). أي من خلال نموذجية الطبيعة عند البحري ونموذجية الصنعة عند أبي تمام.

ثانياً: حدود علم الجمال

أحسن الآمدي بذائقة فنية سديدة أن الشعر العربي القديم، مهما تنوّعت ألوانه، وكيفما تطلّبت ذائقة هذا التيار أو ذلك فحدّدت توجّهه، لا يخرج عن السمات العامة للشعر المطبوع: أوسياً كان أم بديهيّاً ارتجاليّاً. وأحسن أن التغيّر الذي طرأ على الشعر هو الفارق الجوهرى، ذلك التغيّر الذي حدث بفعل الزمن، فأدرك أن الحداثة قد تخلّت عن الطبع بصفته مصدراً للفنية الشعرية التي باتت تتحقّق بوساطة الصنعة. كان يعاين انشطاراً يصيب زمن الشعر العربي فيقسمه إلى قديم وحديث، ويعاين امتداد القدم إلى جانب الحداثة وتوازيهما

(189) الآمدي، م.س، ص 11.

وتفاعلهما. كانت الطبعية هي المسحة الأساسية التي ظهرت على سيماء الشعر الحديث. ولقد نظر الأمدي من خلال هذه الرؤية نظرتة الجمالية إلى الشعر العربي القديم الذي يعبر عنه بعمود الشعر، وكان التكلف هو المسحة الأساسية التي ظهرت على سيماء تلك الجمالية التي بدأت تستقل تدريجياً عن الطبعية والتكلف معاً. وإذا به يخطو بعلم الجمال الأدبي خطوة إلى الأمام. فبالإضافة إلى ما لاحظته السابقون من أن الرداءة تكمن في ما يؤتى به من ألفاظ لاستقامة وزن دون أن يكون للمعنى حاجة بها⁽¹⁹⁰⁾، أو في كثرة عدد الجناس التي يأتي بها الشاعر مقصودة لذاتها⁽¹⁹¹⁾ من غير أن يشير إلى السر الذي يكمن وراء هذه الرداءة، خرج الأمدي من دائرة الانحياز إلى أحد الجانبين: الطبعية أو التكلف، لينظر إلى الأمر نظرة موضوعية جديدة تتسم بالكثير من الدقة وليضع الأساس المكين للجمالية العربية المتحررة من الاعتقاد القائل بأن الشعر المطبوع وحده الشعر الجميل، وبأن الطبعية خاصة عربية بدوية. أقر بالتغير وردد وراء ابن المعتز: أن الفارق بين الحديث والقديم فارق كمي يتجلى بكثرة البديع، كما أقر بما وجدته واقعاً موضوعياً إذ رأى النقاد يفاضلون بين أبي تمام والبحثري 'لغزارة شعريهما وكثرة جيدهما وبدائعهما؟ ولم

(190) الأمدي، م. س، ص 395.

(191) م. ن، ص 394.

يتفقوا على أيهما أشعر⁽¹⁹²⁾، فأدرك أنّ واقع الحال انقسام في الرأي حول ذوقين ونموذجين متميزين من الشعر: نموذج البحتري الذي هو "أعرابي الشعر، مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف"⁽¹⁹³⁾، ونموذج أبي تمام الذي كان "شديد التكلّف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم"⁽¹⁹⁴⁾، وأن واقع الحال أيضاً كثرة الجيد البديع في شعر الشاعرين، فلا يمكن الاتفاق على أيهما الأشعر. وإذا عنى هذا الواقع شيئاً فإنما يعني أن الجمال لم يعد حكراً على الشعر المطبوع وحده. ومن الجدير بالذكر أن الآمدي لم يصل إلى هذا الموقف مصادفة وبعفوية من عاش ظروفاً فنية أنتجت فكره النقدي، ولكنه واع بما يرى، واع بما يقول: "ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر"، وإقراراً منه بشرعية تباين وجهات النظر أتى البرهان على صحة موقفه هذا فقال: "ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين، لأن الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر في امرئ القيس والنابعة وزهير والأعشى، ولا في جرير

(192) الآمدي، م. س، ص 10.

(193) م. ن، ص 11.

(194) م. ن، ص. ن.

والفرزدق والأخطل، ولا في بشار ومروان والسيد، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم، لاختلاف آراء الناس في الشعر وتباين مذاهبهم فيه⁽¹⁹⁵⁾. إنها رؤية موضوعية تفسّر وجود انقسام في الرأي حول مسألة جمالية. ولا تكمن الأهمية في اكتشافها، ولكن في الموقف العلمي منها. فالحقيقة لا يمتلكها فريق دون فريق، والجمال لا يحتكره منهج تعبيرى دون غيره. يبقى أن نميل إلى الطبيعية فيكون البحترى أشعر الناس عندنا، أو نميل إلى الصنعة فيكون أبو تمام هو الأشعر. وكيف لا يقف الأمدي مثل هذا الموقف الحيادي وقد وجد "أهل النصفة من أصحاب البحترى ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها والاستنباط لها"⁽¹⁹⁶⁾، ووجد "أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحترى عن حلو اللفظ وجودة الرصف، وحسن الدياجة وكثرة الماء"⁽¹⁹⁷⁾. فهل بات الأمدي يعيش في زمن لم يعد فيه لكل من الطبيعية والتكلف من دور في تحديد المقبول من الشعر، وصارا طريقتين معترفاً بهما في التعبير الفني؟ إن قوة الحداثة متمثلة بأبي تمام شاعراً يحتلّ عرش الشعر في بلاط

(195) الأمدي، م. س، ص 11.

(196) م.ن، ص 378.

(197) م. ن، ص 380.

خليفة عباسي كالمعتصم قد أعطى (الصنعة) الشرعية الفنية إلى جانب الطبيعية بعد أن كانت تقتصر إليها في ما مضى. ولا يفيد الأمدي من الواقع على صعيدي: الذوق الفني والنتاج الشعري، فيكون موضوعي الموقف والرأي فحسب، ولكنه يخطو باتجاه الكشف عن الجمال الفني خطوة واسعة فلا يبقى في حدود موقفه من أن الشعراء وطلبتهم، لطيف المعاني، هي الخلّة التي بها "دون ما سواها فضل امرؤ القيس"⁽¹⁹⁸⁾، ولكنه حين يبدي رأيه بعيداً عن هموم الموازنة والتقويم يتحوّل إلى متذوّق فيقول: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلّا حُسن التّأّتي، وقرب المآخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلّا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحري"⁽¹⁹⁹⁾ مشيراً بذلك إلى موقعه بصفته متذوّقاً لا ناقداً، لأن لجوئه إلى أهل العلم بالشعر لتحديد الشعر، يعبر عن رغبة أتاح لذوقه أن يتسرّب في غفلة منه فبدا ميّالاً إلى الطبيعية وطريقة البحري وعمود الشعر المعروف، وهو من استعاض بذلك عن إحدى المواد الأولية التي يقوم عليها

(198) الأمدي، م. س ، ص 378.

(199) م. ن. ، ص 380.

الشعر (المعنى)، بالعمل الفني الذي يلخصه عمود الشعر القديم. فالحديث عن وضع الألفاظ في مواضعها، وإيراد المعنى باللفظ المعتاد فيه والمستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات على شاكلة معينة، كلها أمور تدخل في صلب العملية الفنية نفسها، وترى الجمال متحققاً من خلال الطبعية المساوية لعمود الشعر العربي القديم.

ثالثاً: التكلّف

عائن الأمدي المسألة، كالجرجاني، من خلال المستوى الحضاري للبيئة التي يعيش فيها الشاعر. فإذا التكلّف مرتبط بالمستهجن مما أتى منافياً لما يمكن أن تنتجه البيئة. يقول في أثناء حديثه عن الغريب: "وإذا كان هذا يستهجن من الأعرابي القحّ الذي لا يتعمّل له ولا يطلبه، وإنما يأتي به على عادته وطبعه، فهو من المحدث الذي ليس هو من لغته ولا من ألفاظه ولا من كلامه الذي تجري عادته به، أخرى أن يستهجن".⁽²⁰⁰⁾ فالتعمّل والطلب ومخالفة ما تجري العادة به، هو التكلّف الذي يجعل الأمر أكثر استهجاناً. ولئن ألمح التمييز بين الأعرابي والمحدث إلى شيء، إنما يُلمح إلى أن الأمدي ممن يصفون القديم بالطبعية والحديث بالمتكلّف. فهو يرى في أبي تمام نموذج الصنعة والتكلّف: "ومثل من فضل

(200) الأمدي، م. س ، ص 268.

أبا تمام ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج. وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام⁽²⁰¹⁾ فهو نموذج الشعراء الذين يطلبون من المتلقي أن يفهم ما يُقال، بسبب الجهد الذي بذله الشاعر من أجل إنتاج نصّه الشعري. ويربط الأمدى كذلك بين هذه النموذجية في الصنعة والحدائث؛ لأن "أبا تمام شديد التكلّف... وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم"⁽²⁰²⁾. وهذا طبيعي بالنسبة إلى الأمدى الذي يعتقد اعتقاداً قوياً أنّ الأعرابي "لا يقول إلا على قريحته، ولا يعتصم إلا بخاطره"⁽²⁰³⁾. بخلاف المتأخر المحدث "الذي يطبع على قوالب، ويحذو على أمثلة، ويتعلّم الشعر تعلّماً ويأخذه تلقناً"⁽²⁰⁴⁾ ولا يرتبط التكلّف عند الأمدى بالجهد المبذول بسبب مخالفة المستوى الحضاري السائد فحسب، بل يرتبط بالكثرة أيضاً؛ لأنّ الشاعر "قد يعاب أشدّ العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره وبالإبداع جميع فنونه"⁽²⁰⁵⁾، كما ركّز على غموض المعاني عند أبي تمام ودقتها وكثرة ما يورده

(201) الأمدى، م. س ، ص 10.

(202) م.ن، ص 11.

(203) م.ن، ص 227.

(204) م.ن، ص.ن.

(205) م. ن. ، ص 227.

مما يحتاج إلى استنباط، ملاحظاً أنّ أبا تمام قد انتقل بمسألة التعاطي مع المعاني نقلة جديدة، ولم يعد ليرضى بالمعاني المعروضة في الطريق ولكنه غاص إلى الأعماق باحثاً عن فرائد الدرر. فهل رأى الأمدي أن مثل هذه النقلة تستتبع نقلة رديفة تتم على صعيد الألفاظ؟ إذ بات من المتوجب على شاعر كابي تمام، أن يطوّع اللفاظ اعتادت التعبير عن معانٍ بسيطة يجيش بها الفؤاد عفواً، لتعبّر عن معانٍ دقيقة وفلسفية، أي أن يكلف تلك الألفاظ مجهوداً إضافياً، ويخلق من رحم اللغة القديمة لغة جديدة. فالأمر هنا متعلق بتطويع اللفاظ من أجل استقامة المعاني. وتخالف هذا الأمر الإشارات التي وردت عند الجرجاني وغيره والتي تدلّ على معانٍ طوّعت لاستقامة البنية الصوتية اللفظية. فهل يعني ذلك ارتباطاً بمفهوم البلاغة والكلام عند التيارات الفكرية المعروفة، إذ بطل التكلف المعنى بالعلّة عند فريق، واللفظ عند فريق آخر؟ إن مذاق الأمدي المنتمي إلى الطبعيّة هو الذي جعله يرى التكلف على ما رآه عليه. وهو وإن كان معتزلي العقيدة أم لم يكن، فإنه معتزليها في هذه المسألة.

3- موقف الرّماني

خطا مفهوم البلاغة بين الجاحظ والرّماني خطوة مهمّة، فبينما كان البيان عند الجاحظ اسماً جامعاً "لكل شيء كشف

لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير؛ لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع⁽²⁰⁶⁾ دون أيّ التفاتة إلى الناحية الفنية. وهذا طبيعي من عالم كالجاحظ يرى التاج الشعري العربي صادراً عن بديهية وارتجال، كأنه الإلهام. ويعيش عمق حساسية التنافس الحضاري القائم ما بين العرب والفرس، إذ يكون همّ التاج الأدبي الأساسي توضيح المعنى وبلوغ الإفهام؛ لأنّ الناحية الفنيّة حصيلة حاصل. نجد الأمر مختلفاً عند الرقائقي فهو يعلن منذ البداية ثابتين يردّ بأحدهما على الجاحظ قائلاً: "ليست البلاغة إفهام المعنى؛ لأنّه قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عتي"⁽²⁰⁷⁾. مشيراً إلى مستويين للتعبير أحدهما تعبير فني. ومن الطبيعي أن تكون تلك الفنيّة خارجة عن دائرة البداهة والارتجال. فالردّ على الجاحظ ردّ على مفهومه للطبع وعملية الخلق الأدبي، وإيماء إلى أنّ العمل الفني لا يكون نتاجاً للطبع وحده. فالصنعة شريكة أساسية فيه وبدونها لا يكون.

(206) الجاحظ، البيان والتبيين، 1/ 76.

(207) الرقائقي، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، تحقيق خلف الله وزغلول، دار المعارف، مصر، ص 75.

ويردّ بالثاني عليه⁽²⁰⁸⁾، وعلى الخطابي⁽²⁰⁹⁾ قائلاً: إنّ البلاغة ليست "بتحقيق اللفظ على المعنى، لأنّه قد يتحقّق اللفظ على المعنى وهو غثّ مستكره ونافر متكلّف"⁽²¹⁰⁾. فلا يكفي أن تكون الألفاظ قد استعملت استعمالاً دقيقاً إذ لا بدّ من أن يكون هناك اختيار وتوقيع للألفاظ بعضها إلى جانب بعض من أجل إيجاد بنية فنية ما. ويتجلّى هذا التشديد على الناحية الفنية، بالإضافة إلى الناحية الدلالية، أكثر ما يتجلّى في حده للبلاغة حين يقول: "البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"⁽²¹¹⁾. لم يهمل ما طلبه الجاحظ من إفهام المعنى، ولا ما طالب به مع الخطابي من استخدام دقيق للألفاظ خدمة للدلالة، بل رأى إيصال المعنى من صلب مفهوم البلاغة، وإن لم يكن شرطها الوحيد، فشرطها الثاني أن يكون ذلك الإيصال في أحسن صورة من اللفظ. وهو لا يتصل بشرطه هذا مع انتمائه الاعتزالي في ما يتعلّق بمكمن الإبداع في نص أدبي فحسب، ولكن يبشّر ببداية مرحلة جديدة في فهم عملية الخلق الأدبي، إذ لم يقف

(208) الجاحظ، م.س، 7/2.

(209) الخطابي، البيان في إعجاز القرآن، ثلاث رسائل في الإعجاز، ص 29.

(210) الرّماني، م.س، ص 75.

(211) م.ن.، ص 75-76.

موقف الأمدي الانتقالي معترفاً بشرعيتين فنيّتين: شرعية الطبعيّة، المتمثّلة بالبحثري، وشرعية الصنعة المتمثّلة بأبي تمام، بل تجاوز ذلك ليرى في الصنعة عاملاً أساسياً وضرورياً لا بدّ منه في أيّ عملية خلق أدبي. ولا مكان للعفوية والارتجال. فهو لا يعدّ بياناً جواب السواديّ عمن سأله عن أتان معه: ما تصنع بها؟ أحبتّها وتولد لي. معلقاً بقوله "هذا كلام قبيح فاسد، وإن قد فهم به المراد وأبان عن معنى الجواب"⁽²¹²⁾. ويتأكّد فهمه هذه المسألة في مواضع مختلفة من رسالته حين وضع المقاييس الفنيّة المطلوبة للوصول إلى البلاغة، فالإيجاز "تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى"⁽²¹³⁾، وهو بلاغة والتقصير عي، كما أنّ "الإطناب بلاغة والتطويل عي"⁽²¹⁴⁾ وتدخل مراعاة مثل هذه المقاييس الضرورية في صلب الصنعة التي تتطلّب جهداً؛ لأنّ الأمر يتعلّق بفشل العمل الفني أو نجاحه. والرماني الذي شارف على نهاية القرن الرابع يمثل الخروج النهائي من الجدل الذي دار طويلاً حول جمالية كل من الطبعية والصنعة، ليرى للتكلّف بعداً اصطلاحياً جديداً لا يرتبط بالثنائي: (الطبعية/

(212) الرماني، م.س، ص 106.

(213) م. ن، ص 76.

(214) م.ن، ص 78.

التكلف) ولكنه يرتبط بشئاني جديد هو (البلاغة/ التكلف). يقول "الفواصل بلاغة، والأسجاع عيب، وذلك أنّ الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها. وهو قلب ما توجبه الحكمة في الدلالة، إذ كان الغرض الذي هو حكمة إنما هو الإبانة عن المعاني التي الحاجة إليها ماسة، فإذا كانت المشاكلة وصلة إليه فهو بلاغة، وإذا كانت المشاكلة من خلاف ذلك فهو عيب، ولكنه؛ لأنه تكلف من غير الوجه الذي توجبه الحكمة" (215). فالرماني، نتيجة موقفه السابق، ينظر إلى "تشاكل الحروف في المقاطع" (216)، من مواقع مختلفة ومن منظار ما توجبه الحكمة في الدلالة، أي "الإبانة عن المعاني التي الحاجة إليها ماسة" (217). فما خدم هذه الغاية كان بلاغة، وما سلك منه إلى غاية نقيضة كان عيباً. ولكلّ حال من الحالين اسم: الفواصل التي وصفها بأنها بلاغة، والأسجاع التي وصفها بأنها عيب. وسبب وصف الأسجاع بذلك، أنها تكلف من غير الوجه الذي توجبه الحكمة. ويعني هذا أنّ التكلف عند الرماني ذو دلالة جديدة تقوم على مخالفة ما توجبه الحكمة في الدلالة، أي أن يؤتى

(215) الرماني، م.س، ص 97.

(216) م. ن.، ص 78.

(217) م. ن.، ص.ن.

بالمعنى بغير حاجة لكي يستقيم وزن أو سجع أو جناس أو طباق أو أي شيء آخر يكون وجوده على حساب الدلالة التي لا تحتاجه أصلاً. ولا يعدّ تغييب الحديث عن الطبعية في "النكت" أمراً عفويّاً، ولكنه من باب النظرة الجديدة إلى الصنعة التي باتت أساس الجمالية الفنية المحدثّة. تلك النظرة التي جعلت الصنعة متميزة عن التكلّف الذي صار نقبضاً للبلاغة. ومما يجدر ذكره في هذا المقام أنّ ميزان الرّماني دقيق وحساس فإيصال المعنى وحده ليس بلاغة. البلاغة إيصال المعنى في أحسن صورة من اللفظ. ولا تكون الصورة المثلى للفظ على حساب الإيصال فهي تابعة له بما ينسجم مع الحدّ الأساسي الذي وجدت اللغة من أجله. أما إذا تحوّلت الغاية إلى وسيلة لهدف آخر هو الصورة اللفظية، فإن ذلك يعني أنّ الأمور لا تجري وفق طبيعتها، وأنّ في الأمر تكلّفاً. وتعبّر هذه النقلة بمفهوم التكلّف عن أنّ الرّماني قد استوعب الثقافة العربية الإسلامية حتى عصره استيعاباً حسناً، وكان ملتقى الثقافات القائمة بآخر ما تدافع به عن نفسها في وجه بعضها مما هيّا لينتقل بالوعي الفني مثل هذه النقلة العميقة الموضوعية العلمية بعيداً عن تمجيد الطبع، والانحياز إلى البادية العربية، والوقوع في شرك التفسير النفسي الذي يضرب ستاراً كثيفاً يحول دون التفسير الفني، كما فتح الباب واسعاً للدخول في عمق حقيقة الأدب بصفته فنّاً مادته اللغة،

وقربه من الاعتقاد بأنّ الأسلوب فاعليّة لغويّة يجب أن يُعاين من خلال هذه الفاعليّة.

4- موقف أبي هلال العسكري

من يقرأ كتاب: "الصناعتين" لأبي هلال العسكري يدرك بيسر وسهولة أنه معتزلي المذهب يسير على خطى كلّ من الجاحظ والرمّاني اللذين نجدهما حاضرين في كتابه. فما موقفه من عمليّة الخلق الأدبي؟

أولاً: عمليّة الخلق الأدبي

ردّد العسكري بما يشبه النقل الحرفي كلام الجاحظ عن المعاني المطروحة في الطريق قائلاً "وليس الشأن في إيراد المعاني.. [لأن] المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي. وإنما هو في اللفظ وصفائه، وحسنة وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً ولا يقنع من اللفظ بذلك"⁽²¹⁸⁾. يؤكّد هذا الكلام اعتقاده بأنّ المزيّة والإبداع من حيّز الألفاظ دون المعاني جريباً على الخط المعتزلي في ذلك، ويشير إلى عدم قبوله بأن

(218) العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، ص72.

تقتصر البلاغة على الإيصال فحسب، كما رأى الجاحظ، ولكنه يتبنى موقف الرّماني بهذا الخصوص فيقول: "ومن الدليل على أنّ مدار البلاغة على تحسين اللفظ، أنّ الخطب الرائقة، والأشعار الraithة، ما عملت لإفهام المعاني فقط؛ لأنّ الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيّد منها في الإفهام"⁽²¹⁹⁾. ولم يأت استخداماً لكلمة (تحسين اللفظ) عفواً، ولكن تمشياً مع قناعة راسخة في عملية الخلق الأدبي التي أسس الرّماني لها، وبالح العسكري في اعتناقها، يقول: "ولا يكون الكلام بليغاً مع ذلك حتى يعرّى من العيب، ويتضمّن الجزالة والسهولة وجودة الصنعة"⁽²²⁰⁾. فمن شروط البلاغة عنده أن يُعرّى الكلام من العيب أي أن يُجرى تنقيحه وتجويده انطلاقاً من موقف لا يقيم للطبع وزناً. وما اشتراطه أن يتضمّن الكلام جودة الصنعة إلا تأكيد لما جاء به الرّماني من أن الجمالية الأدبية نتاج الصنعة لا الطبع. ويغالي العسكري في موقفه هذا، فيطلب ممن يريد الكتابة قائلاً: "لأنّ تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزّاً فجاً ومتجعداً جلفاً"⁽²²¹⁾. وليست هذه الدعوة إلى اعتلاء الكلام دعوة إلى

(219) العسكري، م. س، ص 73.

(220) م. ن، ص 53.

(221) م. ن، ص 157.

الطبيعية مع أهمية الغاية التي توخاها من ذلك الاعتلاء. فالغاية أن يأتي الكلام سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق، تذكرنا بالكلام الكثير الذي ربط هذه الصفات بالطبيعة في ما مضى إلا أنها هنا هدف الصنعة التي يراها العسكري منهجاً في الكتابة. ويفسر رأيه هذا من خلال مستويين: الأول عام يتعلق بالنتاج الأدبي بشكله المطلق حين يقول: "إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك وتنبؤ له كرائم الألفاظ"⁽²²²⁾، والثاني خاصّ يتعلق بالشعر وحده حين يقول: "إذا أردت أن تعمل شعراً فأخطر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها"⁽²²³⁾. فهل وراء هذا الكلام كلام أكثر مجافاة للطبع الذي تحدّث عنه نقدة القرن الثالث؟ إنه تبين كامل للصنعة التي تؤدي إلى البلاغة. ولا يكتفي العسكري بهذا المقدار من الجهد المبذول وصولاً إلى البلاغة، ولكنه يطلب من الشاعر منبهاً: "إذا عملت القصيدة فهدبها ونقحها بإلقاء ما غثّ من أبياتها ورث وردد، والاقتصار على ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاءها وتتضارع هوائها وعواجزها"⁽²²⁴⁾.

(222) العسكري، م. س، ص 151.

(223) م. ن، ص 157.

(224) م. ن، ص. ن.

إنه يجنح بقوة إلى خط الرماني ليرسخ خطأ في البلاغة والنقد يقوم على المغالاة في التعاطي مع الصنعة، حتى تحول إلى نزعة مرضية وغير مشكورة العواقب.

ثانياً: التكلّف

أما في ما يتعلق بفهمه للتكلّف، فإنه كالرماني لا يضعه في الجهة المقابلة للطبيعية؛ لأنه لا يعتقد بوجود الطبيعية الخالصة في النتاج الأدبي أصلاً، ولا في الجهة المقابلة للبلاغة؛ لأنه غالى في طلب الصنعة حتى طلب ممن يريد الكتابة نثراً أو شعراً أن يحضر معانيه أولاً ثم يختار لها البنية اللفظية المناسبة، وكأنه يتحدث إلى أي صانع عن أي سلعة من السلع إذ تصير الصورة اللفظية كما المعنى غاية مطلوبة بما ينافي نظرية التبعية التي جاء بها الرماني والتي صُنّف النتاج على أساسها متكلّفاً أو بليغاً. فالتكلّف عند العسكري كلمة رديفة للضعف منافية للاقتدار والتمكّن؛ لأنه: "طلب الشيء بصعوبة للجهل بطريقة طلبه بالسهولة، فالكلام إذا جمع وطلب بتعب وجهد، وتُؤولت ألفاظه من بعد فهو متكلّف"⁽²²⁵⁾. إنه يعود إلى الجاحظ في فهم هذا المصطلح. فاستخدام اللغة بسهولة في العمل الكتابي هو نقيض التكلّف، يتضح هذا جيداً من خلال موقفه من الضرورات، فهو يعلن

(225) العسكري، م. س، ص 55.

أنّ الكلام يحسن "مع قلة ضروراته بل عدمها أصلاً" (226)، ويطلب ممن يتعاطى الكتابة أن يتجنّب "ارتكاب (ها) وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه" (227)، مشدداً النكير عليها مستمياً استخدامها (ارتكاباً)؛ لأنه يرى فيها ممارسة للتكلف وشروعاً في تحمّل مسؤولية لا طائل تحتها. ينصح من لا يجيد الكتابة قائلاً: "إنك إن لم تتعاط قريض الشعر المنظوم، ولم تتكلف اختيار الكلام المنشور، لم يعبك بذلك أحد، وإن تكلفته ولم تكن حاذقاً مطبوعاً ولا محكماً لشأنك بصيراً، أعابك من أنت أقل عيباً منه" (228). ولا تعني كلمة (مطبوع) هنا، المطبوع الذي عهدناه عند نقدة القرن الثالث: لأنّ اقترانها بكلمة (حاذق) اللصيقة بالصنعة يجعلها تفيد الوضعية النفسية المهيأة للكتابة والمساعدة عليها، ليبقى التكلف نتاج الضعف وعدم التمكن والافتقار، ومفترقاً عن تكلف نقدة القرن الثالث بدرجة واسعة، ذلك التكلف الذي يقترن بالقوة التي تغالب الطبع وفق الطريق التي رسمها العسكري للكتابة الناجحة وهي "أن تعلقو الكلام فتأخذه من فوق". وحين تحدّث العسكري عن السجع رافضاً ما ذهب إليه الرّماني من أمر التفريق بين

(226) العسكري، م. س، ص 69.

(227) م.ن، ص 168.

(228) م.ن، ص 153.

مصطلحي (الفواصل) و(الأسجاع) على قاعدة التبعية المتبادلة بين المعنى واللفظ، إنما كان يفرّق بين نوعين من السجع على قاعدة التكلّف والتعسف أو الخلوّص منهما⁽²²⁹⁾ فهل يخالف الرّماني على السطح ليعود إليه في العمق من حيث لا يدري؟ وهل التكلّف الذي يعنيه هو ما عناه الرّماني، وخصوصاً أنه يناقش المسألة عينها حين لاحظ 'أنّ التكلّف فاش في سجع الكهان'⁽²³⁰⁾؟ والكهان لن يكونوا جميعاً من غير المقتدرين على البلاغة المتمكّنين منها. يشير هذا إلى أن التكلّف الذي يتحدّث عنه هنا غير التكلّف الأنف المرتبط بالضعف. ولعلّه يركّز على مفهوم الرّماني نفسه. مرّ عليه العسكري عرضاً دون أن يراقبه بواسطة المقاييس التي حدّدها للتكلّف، خصوصاً أنّه لا يربطه في مختلف مراحل كتابه بالبعد عن الجمال بقدر ما يربطه بعدم الاقتدار.

خلاصة القرن الرابع الهجري

يمثّل القرن الرابع الهجري الوقفة العربية المنهجية الثانية من التّاج الأدبي العربي القديم، إذ استطاع أن يخرج تدريجياً من إसार الموقف العنصري الذي ربط علم الجمال بمسألة الطّبع والصنعة. فلا نكاد نقف على مشارف هذا القرن حتى

(229) العسكري، م. س، ص 286.

(230) م. ن. ، ص. 286.

نشعر بأنّ النقاد قد بدأوا ينظرون إلى الطبع نظرة جديدة تفسح في المجال لكل من المران والثقافة والذكاء في عملية الخلق الفني. فلا ينظر إلى الطبع على أنّه العامل الوحيد والأساسي في تلك العملية. وإذا ما رسم بعض نقاد هذا العصر الطبعية والتكلف على قدر كل من البحتري وأبي تمام، فإنهم، ولأول مرة في تاريخ النقد الأدبي العربي، قد أقرّوا بأنّ الجمال الفني لا يقتصر على الطبعية وحدها، فافتقرت عن التكلف الذي لم يعد نقيضاً للطبعية، وصار نقيضاً للبلاغة المتماهية في الصنعة. ويعدّ هذا التطور الذي تمّ على صعيد المفاهيم خطوة حاسمة في تخليص علم الجمال تخليصاً نهائياً من موقف القرن الثالث العنصري، وفي ربطه بالبنية اللغوية للنص، إذ صار التكلف داخلاً في جدلية (اللفظ/ المعنى)، أو صار المظهر المناقض لطبيعة اللغة في الكشف والإيصال، لأنه يكمن، بنظرهم، في تبعية المعنى للفظ. وهذا ما تأباه البلاغة التي تقوم على تبعية اللفظ للمعنى.

د- أفق القرنين الهجريين الثالث والرابع

تسم النتائج التي توصل إليها النقد الأدبي العربي، حتى نهاية القرن الرابع الهجري، في أثناء معاينته كلاً من الطبعية والتكلف بالدقة والعلمية والموضوعية، وتعكس توجهاً ثقافياً فكرياً متصاعداً، يبشّر بمراحل واعدة من مراحل الازدهار النقدي، خصوصاً أننا قد بتنا على أبواب القرن الخامس

للهجرة، قرن عبد الجبار الهمذاني وابن سنان الخفاجي وعبد القاهر الجرجاني الذين يشكّلون قمة النقد السامقة، كما أنه يشير إلى طور جديد من أطوار علم الجمال العربي تتعمّق فيه الدقة والموضوعية والمنحى العلمي الذي يعاين النصوص من خلال بناها اللغوية بعيداً عن مختلف الإسقاطات التي تشوّه الدراسة الأدبية.

ويجعل هذا الأفق المفتوح الحاجة ملحة إلى استكمال ما بدأت هذه الدراسة من خلال منطاريين: منظار الطبعيّة والتكلف، ومنظار الجمالية العربية، فإنهما كفيلاّن بالكشف عن مفاهيم جمالية غنية ومعقّدة ما زالت تنتظر الأبحاث الجادة.

وإذا ما تبدّلت المفاهيم الجمالية تبدّلاً كبيراً بين قرني البداية، فإذا الصنعة غير الصنعة، والتكلف غير التكلف، والجمال غير الجمال، فما الذي يمكن أن تحمله لنا رياح القرن الخامس من تغيير، خصوصاً أنّ العلاقة الخفيّة التي كانت قائمة بين النقد والفكر خلال هذين القرنين، قد اتخذت مجراها الصحيح في القرن الخامس وتوطدت واتّضحت وضوحاً جليّاً؟ لا شك في أنّ علم الجمال الأدبي عند العرب سيكون راقياً في هذا القرن وسيكون محرّضاً لجهود كثيرة وكبيرة.

الإعجاز القرآني وعلم الجمال الأدبي عند العرب

الإعجاز القرآني هو التعبير الإسلامي عن المعجزة التي وجد كل نبي نفسه بحاجة لاجتراحها لكي يصدقها الناس، ويقبلوا بأن ما يأتيهم به هو من عند الله. وإذا ما بهر موسى قومه بعضا سحرية، وعيسى بشفاء الأكمه والأبرص وإحياء الميت، كان النص القرآني من الناحية الأدبية هو المعجزة التي واجه محمد بها العرب. ولقد وردت آيات التحدي التي أشارت إلى تلك المعجزة في عدة سور من سور القرآن الكريم. تحذاهم أن يأتوا بمثل القرآن: ﴿قُلْ لِّئِنْ أَجْمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَتْ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾ (١٨٨) ⁽²³¹⁾، وتحذاهم أن يأتوا بعشر سور من مثله: ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْقَرَتْهُ قُلُوبُنَا فَاتُوا بِعَشْرِ سُوْرٍ مِثْلِهِ مُفْتَرِيْنَ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾ (١٣) ⁽²³²⁾، وكان أعلى درجة من درجات تحديه لهم أن

(231) الإسراء، 88.

(232) هود، 13.

طلب منهم أن يأتوا بسورة من مثله: ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَيْنَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾⁽²³³⁾. ومرت المسلمون على هذه الآيات، في أول عهد استتباب الأمر للدعوة، مرور الكرام؛ لأن هذه المرحلة تمثل مرحلة الدهشة بالإسلام، ولأن الثقافات الوافدة لم تكن قد تمكنت من أخذ دورها في الحياة الفكرية الإسلامية. وإذا ما أطل القرن الثالث للهجرة، وجد المسلمون أنفسهم بحاجة للدفاع عن الإسلام في وجه التيارات المناوئة التي استطاعت أن تجد لنفسها مكاناً تحت شمس الدولة الإسلامية، فحمل المفكرون هم الكشف عن أسرار البلاغة القرآنية ودلائل الإعجاز فيه، فاختلّفوا حول مكنن المزية المعجزة. وصار هذا الأمر مدعاة لتأسيس حركة نقدية موضوعها "إعجاز القرآن". فكان الفراء (207 هـ) وكتابه "معاني القرآن"، وأبو عبيدة معمر بن المثنى (209 هـ) وكتابه "مجاز القرآن"، وابن قتيبة الدينوري (276 هـ) وكتابه "تأويل مشكل القرآن"؛ أول الغيث الذي حاول استشفاف معاني القرآن وما فيه من مجاز، ثم نما شيئاً فشيئاً، إلى أن أدرك النضج على يد كل من الرّماني (368 هـ)، والخطّابي (388 هـ)، والباقلاني (403 هـ) وغيرهم ممن حاولوا استقراء النصّ القرآني بحثاً عن مكنن المزية والإبداع فيه، فأسهم كلّ واحد منهم، حسب

(233) يونس، 38.

طول باعه، في تحويل الإبداع القرآني إلى مفاهيم جمالية. وتبقى ظاهرة الدراسات الإعجازية عصية على الفهم إذا لم ندخل علم الكلام من بابه العريض؛ لأنّ هذا العلم لم يتدخل في دراسة الإعجاز القرآني بدافع الحمية والدفاع عن الإسلام فحسب، في أثناء برهنته على صحة العقيدة الإسلامية في مواجهة المانوية وغيرها⁽²³⁴⁾، ولكن بسبب اختلاف وجهات النظر حول وجوه الإعجاز، خصوصاً أنّ موضوع الإعجاز هو النصّ القرآني. والقرآن كلام الله الذي يعدّ صفة من صفاته. ويتناول علم الكلام التوحيد وصفات الله بشكل أساسي⁽²³⁵⁾.

ولعلّ أهمّ تيّارين تناوّل مسألة صفات الله هما: تيار الأشاعرة، وتيار المعتزلة والشيعة.

قال المعتزلة والشيعة، من باب تشدّدهم في التوحيد، أنّ صفات الله هي عين ذاته. فهو قادر بقدره هي هو، وعالم بعلم هو هو الخ⁽²³⁶⁾. وقسموا هذه الصفات، خصوصاً الجبائي من بينهم: إلى صفات ذات: كالقدرة والعلم

(234) بكر Bekker، نراث الأوائل في الشرق والغرب، في بدوي، التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، ص 8-9.

(235) ابن خلدون، المقدمة، ص 457؛ فتح الله خليل، علم الكلام، ص 27؛ الأب ميشال أيار، مسألة صفات الله عند الأشعري وكبار تلامذته الأوائل، باللغة الفرنسية، ص 19.

(236) الخطاط، الانتصار، ص 80؛ الشهرستاني، المرجع السابق، ص 44.

وغيرها، وصفات أفعال كالكلام⁽²³⁷⁾. وهم لم ينطلقوا من تعريف للكلام يؤدّي بهم إلى القول بحدوث كلام الله، وبالتالي خلق القرآن كما ذهب إليه نصر أبو زيد⁽²³⁸⁾، بل على العكس من ذلك، فإنّ مذهبهم في التوحيد وما نتج عنه من نفي للصفات وتقسيم لها إلى صفات ذات وصفات فعل، قد حدّد موقفهم النقديّ إلى حد كبير. إذ يلزم قولهم بأن كلام الله من صفات الفعل، أن يكون ذلك الكلام حادثاً، ودفعهم القول بحدوث كلام الله وخلق القرآن إلى التركيز على الجانب اللفظي دون المعنوي في تحديدهم للكلام. وأجمع أكثرهم على: "أنّ كلام الإنسان حروف وكذلك كلام الله"⁽²³⁹⁾. يعني أنه الأصوات المنظومة المقيّدة التي تترتب في الحدوث على وجه مخصوص.

وقال الأشاعرة بأنّ صفات الله مستقلّة عن ذاته. فهو قادر بقدرة مستقلّة عنه، وعالم بعلم مستقلّ عنه أيضاً. وقالوا: إنّ هذه الصفات قديمة وكذلك كلام الله⁽²⁴⁰⁾. وإذا كان اللفظ محدثاً وتابعاً للغات المحدثّة، وجب أن يكون الكلام، كلام الله القديم الموجود قبل حدوث اللغة، هو المعنى القديم

(237) الآر، المرجع السابق، ص 117.

(238) نصر أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، ص 79.

(239) الأشعري، مقالات الإسلاميين، 2/ 273.

(240) البغدادي، المرجع السابق، ص 334-337.

القائم في ذات الله⁽²⁴¹⁾. انعكس هذا الاختلاف في تحديد الكلام اختلافاً في تحديد دور البلاغة، ركّز التيار الأول على الجانب الإيصالي منها، فرأى الرّماني أنها: "إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"⁽²⁴²⁾. والتركيز على الجانب الإيصالي مرتبط باعتبار الكلام لفظاً؛ لأنّ من يعدّ الكلام لفظاً ينطلق من طبيعة اللفظ ووظيفته في تحديد ما يريد تحديده. فإذا كان اللفظ أصواتاً منتظمة، حادثة بواسطة اللسان وما يعضده من أعضاء، تمتلك قابلية الانتقال في الهواء لتصل إلى أذن المتلقي، يعني أنه وسيلة اتصال. وحين تكون وظيفة اللفظ التوصيل، ويكون الكلام لفظاً، يصير نجاح التوصيل مساوياً لنجاح الكلام، وتصير البلاغة هي إيصال المعنى، أي الإفادة من الخصائص الصوتية التي تمتلكها اللغة، وهذا ما جعل معظم الدارسين المنتمين إلى هذا التيار يميلون إلى دراسة الفصاحة لأنّ دراسة الفصاحة تهتمّ بشكل أساسي بالجانب الصوتي الذي هو عمدة التوصيل. ودراسته تعني التعرف إلى قدرة الكلام على إنجاز وظيفته التوصيلية. ولقد توجّ ابن سنان الخفاجي (466 هـ) الشيعي المعتزلي جهود السلف في هذا المجال من خلال كتابه "سر الفصاحة" الذي رأى فيه غرين باون تنويراً

(241) الشهرستاني، م.س، 1/96.

(242) الرّماني، م.س، ص 75-76.

لمحاولات تفهم الفصاحة المتتالية⁽²⁴³⁾. إذ حدّد شروطها المختلفة بشكل واضح وقريب إلى الكمال. وركّز التيار الثاني على الجانب الكشفى من البلاغة، فرأى الباقلاني (403 هـ) السني الأشعري في البلاغة "الإبانة عن الأغراض التي في النفوس"⁽²⁴⁴⁾. وحين يكون الكشف عن المعنى هو همّ البلاغة الأساسي، يعني أن الأمر عائد إلى اعتبار الكلام معنى قائماً في النفس، لأنّ من يعدّ الكلام معنى قائماً في النفس ينطلق من فهم للمعنى قوامه بنية منتظمة من الأفكار يتوقف نجاح الكلام على اقتداره على اكتناه تلك المنظومة المعنوية واكتشاف أبعادها. وحين يكون الكلام معنى، يصير نجاح الكشف مساوياً لنجاح الكلام، وتصير البلاغة هي الكشف عن المعنى. وهذا ما جعل معظم الدارسين المنتمين إلى هذا التيار يميلون إلى دراسة البلاغة، لأن دراسة البلاغة تهتمّ بشكل أساسي بالدلالة التي هي مادة الكشف. ودراسته تعني التعرف إلى مدى التطابق والانسجام بين الكلام المقول والمعنى الذي كان قد شكّل نظاماً بنيوياً في النفس.

ولقد توجّ عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) الأشعري

(243) غرين باون، الفصاحة، دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الفرنسية،

II/ 843-846.

(244) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 117.

جهود السلف في هذا المجال من خلال نظرية نظم المعاني⁽²⁴⁵⁾ التي أوضح مسالكها في كتابه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز".

وتفودنا هذه المواقف إلى معرفة رأي كل من الفريقين في المزية التي تجعل من نص ما نصاً متفوقاً؛ لأن نقادنا القدماء، وهم يحاولون الكشف عن أسرار الإعجاز القرآني، إنما كانوا يحددون أسساً مكيئة لنظرية علم الجمال الأدبي. والمزية سواء أكانت في اللفظ، أم في المعنى هي مدعاة لدراسات سوف تتصدى للإجابة عن أسئلة بالغة الأهمية. كيف تتشكل الأصوات في عمل إبداعي جميل؟ وهل يجوز أن يكمن الجمال الأدبي في بنية صوتية من دون أن يكون للدلالة دخل فيه؟ ثم كيف تتشكل جملة من المعاني فتتحول إلى نتاج إبداعي يصح أن نعهه سرّاً من أسرار التفوق الجمالي؟

1- رأي الشيعة والمعتزلة

ما فتى الجاحظ (155 هـ) المعتزلي يردّد "إن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية ممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة

(245) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز كله بشكل توضيحاً لهذه النظرية.

ومحصلة محدودة⁽²⁴⁶⁾. فهل يشير انبساط المعاني وامتدادها إلى يسر تناولها والحصول عليها؟ وهل تشير محدودية الألفاظ إلى كون المزية الإبداعية فيها؟

تتحدّد الإجابة في ضوء الغاية التي يجري إليها، القائل والسامع، بالنسبة إلى الجاحظ الذي يرى أن مدار الأمر "هو الفهم والإفهام"⁽²⁴⁷⁾. وما دام الأمر كذلك، فإنّ المعاني "القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتجلية في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم مستورة خفية، وموجودة في معنى معدودة"⁽²⁴⁸⁾. أي إنها ليست كلاماً، ولا يحسب لها حساب إلا بعد أن تقدّمها الألفاظ والكلمات. إذ كيف تكون كلاماً وهي معدومة، يرتبط وجودها بوجود الألفاظ؟

وأوضح ما يتجلّى به مذهب المعتزلي قوله إنّ "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير الألفاظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبك"⁽²⁴⁹⁾. وتدلّ مشاعة المعاني هذه على أنّ الجاحظ قد

(246) الجاحظ، البيان والنبين، 1/ 76.

(247) م.ن.، ص.ن.

(248) م.ن.، 1/ 75.

(249) الجاحظ، الحيوان، 3/ 131.

رأى في المعنى نتاجاً تلقائياً لا يحتاج إلى أيّ جهود، ولا يقع تزايد الفصحاء فيه. فكان بذلك، معتزلياً ممهداً للحديث عن موضع المزية في الكلام، وموقع التفاضل فيه، خصوصاً أنه عدّ الشعر صناعة وضرباً من النسج وجنساً من التصوير⁽²⁵⁰⁾. وجرى الرّماني (384 هـ) على المذهب المعتزلي في فهم الكلام، فرأى في أثناء بحثه عن الإعجاز أن المزية لا تكمن في المعنى ولكن في صورة اللفظ، لأنّ المعنى الواحد، كما فهمنا من كلام الرّماني، يمكن أن يقدّم للسامع أو القارئ من خلال أكثر من صورة لفظية. وإذا ما دلّ هذا الأمر على شيء إنما يدلّ على أنّ التعاطي الكتابي مع الألفاظ يحتاج إلى جهود تُبذل؛ لأنه مكن العملية الإبداعية وموضع تزايد الفصحاء.

ولا نصل إلى نهاية رأيه في العملية الإبداعية من خلال تعرّفنا رأيه في مكن المزية. ولا يكتمل ذلك إلا إذا بحثنا عن موقفه من رئاسة المعنى على اللفظ. وتعرّف رأيه هذا حين نعود إلى تحديده للفواصل التي قال عنها: إنها 'حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعنى'⁽²⁵¹⁾. وإذا ما سألنا عن السبب الذي يوجب ذلك الحسن، أجابنا: "إن الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة

(250) الرّماني، م.س، ص 75-76.

(251) م.ن، ص 97.

لها⁽²⁵²⁾. ولم يكتف بذلك، بل عدّ الفواصل بلاغة والأسجاع عيباً⁽²⁵³⁾، مؤكداً بما لا يقبل الشك رئاسة المعاني على الألفاظ. فهل يعني ذلك أنه قد خرج على الخط المعتزلي؟ ولماذا لا يرأس الألفاظ ما دام يرى المزية فيها؟ يجيب الرماني: إنّ "الغرض الذي هو حكمة إنما هو الإبانة عن المعاني التي الحاجة إليها ماسة"⁽²⁵⁴⁾، فيعطي الأوليّة لما نحتاجه عملياً، انطلاقاً من أنّ وظيفة الكلام الإيصالية، والتي تتحدّد الناحية الجماليّة بناءً على نجاح تأديتها، خاضعة للمعنى، لأنّه لا مسوّغ لوجودها إذا لم تكن ناقلة له. ويؤكد الأمر نفسه حين يرى أنّ المعنى الذي يقدمه السجع لا يُعتدّ به "لما تكلف من غير وجه الحاجة إليه والفائدة فيه"⁽²⁵⁵⁾.

وتبقى اللغة وما فيها من ألفاظ وتعايير وسيلة نستخدمها لقضاء حاجتنا. والحاجة الحياتيّة أولاً ومن ثمّ المتعة الجمالية. ولعلّ في هذا ما يفسّر لنا الفرق بين الطبعيّة والتكلف. فالطبعيّة أن نعطي الأوليّة ما حققه التقدّم، والتكلف عكس ذلك. وإذا ما كان دور الكلام (الألفاظ والأصوات) الطبيعي أن يكون وسيلة، فإنّه لمن التكلف أن يصير غاية.

(252) الرماني، م.س.، ص.97.

(253) م.ن.، ص.ن.

(254) م.ن.، ص.ن.

(255) م.ن.، ص.ن.

ورأى عبد الجبار الهمذاني (415 هـ) المعتزلي "أنَّ المعاني وإن كان لا بد منها، فلا تظهر فيها المزية وإن كان تظهر في الكلام لأجلها"⁽²⁵⁶⁾. وإذا كانت المعاني لا يقع فيها تزايد، "فإذن يجب أن يكون الذي يعتبر التزايد عند الألفاظ التي يعبر بها"⁽²⁵⁷⁾. فهل يردّد ما ذهب إليه الرّماني، أم أنه سيسير في عملية توضيح المزية المتعلقة باللفظ إلى الأمام، وبالقدر الذي تسمح به المرحلة الزمنية التي بات يتقيّاً تحت ظلالها؟

يرفض عبد الجبار، منذ البداية، أن تظهر الفصاحة في أفراد الكلام، ولكن "بالضمّ على طريقة مخصوصة"⁽²⁵⁸⁾. فما هي الطريقة المخصوصة؟ يجيبنا قائلاً: إنّ "الذي به تظهر المزية ليس إلا الأبدال الذي به تختصّ الكلمات، أو التقدّم والتأخر الذي يختصّ الموقع، أو الحركات التي تختصّ الإعراب"⁽²⁵⁹⁾. إنّ هذه الأقسام الثلاثة التي لا رابع لها على حدّ تعبيره، لا تخرج من دائرة علم النحو في شيء، وهي ذات طبيعة دلالية سمّاها الفصاحة وكنتى عنها بالضمّ. وإذا ما ألحّ على أن الإبداع مختصّ باللفظ دون المعنى، سارع ليوضح ما يمكن أن يلتبس في ذهن القارئ قائلاً: "أما

(256) عبد الجبار، المعنى في أبواب التوحيد والعدل، 199/16.

(257) م.ن.، ص.ن.

(258) م.ن.، ص.ن.

(259) م.ن.، 200/16.

حسن النغم وعذوبة القول فمما يزيد الكلام حسناً، على السمع، لا أنه يوجد فضلاً في الفصاحة⁽²⁶⁰⁾ وإذا ما أشار هذا الكلام إلى اختصاص (الفضل) بالإبداع، واختصاص (الحسن) بمرتبة هاشية في هذه العملية، فإنه يؤكد أن حسن الإفادة من طاقة الألفاظ الدلالية عبر عملية الضم على طريقة مخصوصة هو ممكن المزية والإبداع.

ومهما يكن من أمر، فإن عبد الجبار الذي اكتشف مسألة الضم ودورها في تحديد الفصاحة والدلالة والمزية، ظل يقيم حدوداً بين اللفظ والمعنى. فهما مستقلان، لأننا نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر، والمعنى متفق، وقد يكون أحد المعنيين أحسن وأرفع، والمعبر عنه في الفصاحة أدون⁽²⁶¹⁾. وحين يتحدث عن معنى واحد في صورتين مختلفتين إنما يصدر عن موقف يقوم على استقلالية المعنى في الوجود، وإن كان هذا الموقف غير منسجم مع مذهبه في الضم إلى حد ما. فهو يقول: "لا معتبر بتغير المواضع، وإنما المعتبر بمواقع الكلام وكيفية إيراده"⁽²⁶²⁾. فإذا ما عدّ المواضة مادة أولية يتحكم الموقع في تحديد دلالتها الأخيرة، يعني أنه مقتنع بأن الضم هو

(260) عبد الجبار، المعنى في أبواب التوحيد والعدل، 200/16.

(261) عبد الجبار الهمذاني، المعنى، 199/16.

(262) م.ن.، 200/16.

الذي يحدّد المعنى وأنا أمام مستويين من المعاني: المعاني الموجودة في النفس، بقطع النظر عن شكل بنيتها، والمعاني التي يقدّمها الكلام. ويقدر التطابق بين هذين المستويين يكون النجاح، وتكون المزية والفصاحة. ومهما يكن من أمر، فإنّ هذا الموقف يكاد يشف عن موقف الأشاعرة من المسألة نفسها. وإذا ما عني هذا التلاقي شيئاً، فلإنما يعني جدية الفريقين وصدقهما في التعاطي مع الأمور.

ونصل إلى ابن سنان الخفاجي (466هـ) الشيعي المعتزلي الذي يرى أن للمعاني وجوداً موضوعياً مستقلاً حيث إن واحداً من المواضع الأربعة التي توجد فيها بالنسبة إليه هو: "وجودها في أنفسها"⁽²⁶³⁾. أمّا الموضع الثاني الذي هو "وجودها في أفهام المتصورين لها"⁽²⁶⁴⁾، فإنه يندرج في سلك الجدل الدائر حول واحدة من صفات الله التي تخصّ الإعجاز، وهي (الكلام) التي يتحدّد على أساس الموقف منها الموقف من مكنى المزية. وهذا المعنى الموجود في أفهام المتصورين له مُدرك بشكل مباشر دون وساطة الألفاظ والتراكيب. يبدو ذلك من خلال رده على ما ذهب إلى المجبرة⁽²⁶⁵⁾، من أن الكلام معنى في النفس، وأنه ليس من

(263) ابن سنان الخفاجي، صر الفصاحة، ص 226.

(264) م.ن.، ص.ن.

(265) رأي الأشاعرة الذين يقولون بالجبر. محمد عمادة، المعتزلة ومشكلة الجبرية الإنسانية، ص 27-28.

جنس الأصوات المتقطعة⁽²⁶⁶⁾. فهو يقول: "والذي يدل على أن الكلام ليس بمعنى في النفس أنه لو كان معنى زائداً على المعاني المعقولة الموجودة في القلب كالعلم وغيره، لأوجب أن يكون إلى معرفته طريق من ضرورة أو دليل"⁽²⁶⁷⁾. وأول ما يلفت الانتباه في كلام الخفاجي أنه يميز بين نوعين من المعاني: المعاني التي ذكرها الأشاعرة، وهي موجودة في النفس تشكّل نظاماً وبنية تكمن فيهما الناحية الجمالية الإبداعية؛ والمعاني المعقولة الموجودة في القلب، وهي تلك المعلومات والمعارف المكتسبة بالخبرة والتجريب والتعلم. وهي معاني هيوليّة لا تشكّل بنية جماليّة معيّنة، وإن كانت مصدر المعاني التي يتضمنها الكلام. وإذا لم يجد الخفاجي إلى معرفة المعاني التي قال بها الأشاعرة طريقاً من ضرورة، أو دليلاً، استنتج أنها غير موجودة، ولا يمكن أن يتشكّل الكلام من أشياء لا حقيقة لها.

وليست المعاني بالنسبة إليه مواضعة⁽²⁶⁸⁾ كالألفاظ. ولا يختلف الناس في المعرفة بها، بل هي نتاج العلم والتجريب؛ لأنّ "معيّارها العقل والعلم وصفاء الذهن"⁽²⁶⁹⁾. وهذا ما

(266) الخفاجي، م.س.، ص 30-31.

(267) م.ن.، ص 31.

(268) م.ن.، ص 226.

(269) م.ن.، ص.ن.

يؤكد انتماءه الشيعي المعتزلي الذي يقلل من أهمية المعاني في تشكيل الجمالية الإبداعية التي ينسبها إلى الألفاظ انسجاماً مع ذلك الانتماء.

ولهذا اشترط الخفاجي شروطاً كثيرة ليخلص النص الأدبي من الألفاظ الرديئة، وليزوده بما حسن من الألفاظ التي تشكل المادة الأولية في البناء الأدبي. وإذا ما قال إنَّ تعلق الكلام بالمعاني والفوائد إنما كان بالمواضعة⁽²⁷⁰⁾، فإنه يرى أنَّ قصد المتكلم يتدخل في تحديد الدلالة ضمن حدود ما قرّره المواضعة. فهي "تجري مجرى شحذ السكين وتقويم الآلات، والقصد يجري استعمال الآلات بحسب ذلك الإعداد"⁽²⁷¹⁾. صار اللفظ إذن "بمنزلة الطريق إلى المعاني التي هي مقصودة"⁽²⁷²⁾. وعندما تتحدد العلاقة على هذه الشاكلة، يكون الخفاجي قد انطلق من السامع، الذي يحتاج إلى التعرف إلى المعنى الذي أنتجه الواضع. ويعيدنا الانطلاق من السامع إلى دائرة الدور الإيصالي المنوط بالبلاغة، والذي يستحضر البعد الصوتي للكلام وما يعنيه ذلك من انتساب المزية إلى اللفظ. ولهذا رأيناه يناقش قدامة بن جعفر مناقشة منطقية. "متى أخرجت الألفاظ من أن تكون موضوعاً لصناعة

(270) الخفاجي، م.س.، ص 33.

(271) م.ن.، ص.ن.

(272) م.ن.، ص 206.

التأليف أخرجتها من جملة الأقسام المعتبرة في كل صناعة⁽²⁷³⁾، مؤكداً دورها الأساسي في العملية الإبداعية.

2- رأي الأشاعرة

تكفي العودة إلى علمين من أعلام هذا الاتجاه هما: الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني، لأنهما يمثلانه خير تمثيل، وفي مرحلتين أساسيتين من مراحل ازدهاره: مرحلة البداية، ومرحلة النضج.

حدّد الباقلاني وظيفة الكلام قائلاً: إنه 'موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس'⁽²⁷⁴⁾، مؤكداً بذلك انتماءه إلى المدرسة الأشعرية. وإذا لم يورد ما يوضح حقيقة فهمه للمعنى، عدا تلك الإشارة إلى المعاني التي تضمنها القرآن الكريم. وهي تتّصف بالصحة وتوافق العقل والأخلاق⁽²⁷⁵⁾ فإنه لم يوضح حقيقة فهمه للفظ إيضاحاً كافياً أيضاً. فاللفظ العربي، عنده، فصيح بطبيعة اللغة العربية التي فضلت على غيرها، 'لاعتدالها في الوضوح... فقد أهملوا الألفاظ المستكرهة في نظمها وأسقطوها من كلامهم، وجعلوا عامّة

(273) الخفاجي، م.س.، ص 84.

(274) الباقلاني، م.س.، ص 117.

(275) م.ن.، ص 42.

لسانهم على الأعدل⁽²⁷⁶⁾. لقد حاول أن يلتزم بقوله: "عامّة لسانهم" جانب الحبيطة التي تخلّى عنها حين رأى أن العربية قد فضّلت على غيرها من دون أن يبني حكمه هذا على الاستقصاء الكافي. ومهما يكن من أمر، فأين هو موضع المزية بالنسبة إلى الباقلاني؟ وما هي علاقة اللفظ بالمعنى عنده؟ يجيب: "إنّله [التفاضل في البراعة والفصاحة]"⁽²⁷⁷⁾. وإذا أحسّ أنّ غموضاً يعتري كلامه هذا، سارع إلى الإيضاح قائلاً: "إذا وجدت الألفاظ وفق المعنى، والمعاني وفقها، لا يفضل أحدهما على الآخر فالبراعة أظهر، والفصاحة أتم"⁽²⁷⁸⁾.

ويلفت انتباهنا في هذا التوضيح أنه قد وقف موقفاً وسطاً بين الاتجاهين، فلم يرَ المزية في المعنى وحده انسجاماً مع انتمائه الأشعري الذي يرى أن الكلام معنى قائم في النفس. فهل يعني ذلك أن الباقلاني الناقد قد أفلت ممّا يجب أن يمليه عليه انتماءه الفكري؟ ليس الأمر كذلك تماماً، فقد بدا موقفه الأشعري واضحاً حين رأى أنّ المعنى أسبق في الوجود، ومتقدّم في المقام على اللفظ؛ لأنّ "تخيّر الألفاظ

(276) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 118.

(277) م.ن.، ص 42.

(278) م.ن.، ص.ن.

للمعاني المتداولة المألوفة، والأسباب الدائرة بين الناس، أسهل وأقرب من تختيار الألفاظ لمعان مبتكرة وأسباب مؤسسة مستحدثة. فإذا برع اللفظ في المعنى البارع، كان اللفظ وأعجب من أن يوجد اللفظ البارع في المعنى المتداول المتكرر⁽²⁷⁹⁾. وإذا ما كان دور اللفظ واضحاً في تكوين المزية الإبداعية، وفي كلامه هذا، فإن تركيزه على صعوبة اختيار الألفاظ للمعاني المبتكرة يشير إلى أن المعاني تتحكم في تحديد الألفاظ وهي سابقة عليها في الوجود. ولئن انسجم هذا الرأي الأخير مع الموقف الفكري للأشاعرة من الكلام، فإنه سيشكل بداية لما سيذهب إليه الباقلاني بهذا الخصوص. إذ سيقتره نتيجة منطقية حين يقول: 'إن الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب'⁽²⁸⁰⁾. صار المطلوب أن يُنقل المعنى واضحاً إلى المتلقي. والاهتمام باختيار الألفاظ اهتمام هامشي لا يرقى إلى درجة اعتباره مكمناً للمزية الإبداعية، لأنه عندما يطلب أن يكون اللفظ غير مستكره المطلع على الأذن ولا متنگر المورد على النفس،

(279) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص. 42.

(280) م. ن.، ص 117.

إنما يطلبه لكي لا يتأبى بغرابته على الأفهام، 'ويمتنع بتعميص معناه عن الإبانة' (281). ويحدد هذا انتماء موقف الباقلاني إلى المخطئ الأشعري بوضوح. ولئن التبس هذا الموقف في بعض الأحيان، فإن ذلك يعود إلى طبيعة المرحلة الزمنية التي لم تكن العلاقة بين الفكر والنقد قد بلغت فيها مبالغ النضج والاكتمال.

وجاء الجرجاني فمثل تلك المرحلة حين انطلق من اعتبار الكلام معنى قائماً في النفس؛ لكي يحدد المزية التي يقوم عليها الإعجاز، فرفض أن تكون في اللفظ (282) مناقشاً من يناقشه راداً كل حجة ورأي في ذلك؛ ليخلص إلى نتيجة مفادها أن المزية 'من حيز المعاني دون الألفاظ، وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك، وتعمل رويتك وتراجع عقلك، وتستنجد في الجملة فهمك' (283)، مؤكداً أن المعنى مدرك بوساطة قوى نفسية هي: القلب والفكر والروية والعقل والفهم، ولا علاقة للحواس الخمس بذلك الإدراك، وعلى رأسها السمع. فما مدى توافق هذا التوجه مع تحديد الأشاعرة للكلام؟ يرى

(281) الباقلاني، م.س.، ص 117.

(282) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 50.

(283) م.ن.، ص 51.

الشيخ عبد القاهر أنك "إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني"⁽²⁸⁴⁾. يعني أنّ مسافة موجودة بين الفراغ من ترتيب المعاني وترتيب الألفاظ خدمة لها. ما هو مقدار تلك المسافة؟ يقول الجرجاني: إنك، في عملية الكلام، "لا تطلب اللفظ بحال، وإنما تطلب المعنى، وإذا ظفرت بالمعنى، فاللفظ معك وإزاء ناظرك"⁽²⁸⁵⁾، فهل يعني هذا أنّ الظفر بالمعنى هو ظفر باللفظ في الوقت نفسه، وأن لا مسافة في الوجود بينهما؟ يناقش الجرجاني هذه المسألة فيؤكد سبق المعاني في الوجود لا تزامنها، ويسهم في توضيح كيفية فهم الأشاعرة لمقولتهم في أن الكلام معنى قائم في النفس، فليست المسألة بالنسبة إليهم كما تصوّر الخفاجي من "أن كلّ عاقل يجد في نفسه عند الكلام أمراً يضايقه ويدبّر في نفسه ما يريد أن يتكلم به، حتى يخطب وينشد القصيدة من غير أن يحرك شيء من ذلك جارحة بحال من الأحوال"⁽²⁸⁶⁾، معتبراً ذلك كلاماً بالحقيقة، "وإن كان غير مسموع"⁽²⁸⁷⁾، لأنّ الجرجاني

(284) عبد القاهر الجرجاني، م.س.، ص 44.

(285) م.ن.، ص 49.

(286) الخفاجي، م.س.، ص 32.

(287) م.ن.، ص.ن.

يقول: "إنَّ الإنسان يخيّل إليه إذا هو فكّر أنّه كان ينطق في نفسه بالألفاظ التي يفكّر في معانيها حتى يرى أنّه يسمعها سماعه لها حين يخرجها من فمه وحين يجري بها اللسان وهذا تجاهل، لأنّ سبيل ذلك سبيل إنسان يتخيّل دائماً في شيء قد رآه وشاهده أنّه كان يراه وينظر إليه وأن مثاله نصب عينيه"⁽²⁸⁸⁾. فلا يصحّ أن يحاكم الخفاجي النتائج التي توصّل إليها الآخرون انطلاقاً من الحقائق التي توصّل إليها من خلال منهجه في التفكير.

فالمعنى عند عبد القاهر بنية قائمة بذاتها حيث يقول: "وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه من بعض"⁽²⁸⁹⁾، فكلّمتا (آثار) و(ترتيب) تفيدان أنّ المعاني متعدّدة ولها مواضع مختلفة ولكنها مرتبة ترتيباً خاصاً وهي قائمة بذاتها، لا دخل للألفاظ بها. ولكن كلّ هذه الصفات لا تعني أنها بناء متكامل، إذ قد تُرتّب عدّة أشياء ترتيباً معيناً، وهي منفصل بعضها عن البعض الآخر، فلا نستطيع تسميتها بنية، فهل يقصد الجرجاني ذلك؟ لا يقصد ذلك

(288) الجرجاني، م.س.، ص 318.

(289) م.ن.، ص 40، أسرار البلاغة، ص 4.

بالطبع. فهو يقول بعد مناقشة المثل النحويّ الشائع 'ضرب زيد عمراً': 'ثبت أنّ المفهوم في مجموع الكلم معنى واحد لا عدّة معان وهو إثباتك زيداً فاعلاً ضرباً لعمرو في وقت كذا وعلى صفة كذا ولغرض كذا، ولهذا تقول إنّه كلام واحد'⁽²⁹⁰⁾ إنّه يبحث بدقّة متناهية، عن العلائق بين المعاني الجزئية، علائق النحو التي تلغي ما هو جزئي لتحلّ البنى محلّه. والنحو الجرجاني الذي رأى فيه صاحبه علماً وصفيّاً يقوم على الدقّة والموضوعيّة⁽²⁹¹⁾، ومراعاة القوانين⁽²⁹²⁾، والذي خرج به من حدود النحو العادي ليصير علماً للمعاني، حين أدخل الفصل والوصل في عداد ذلك النحو⁽²⁹³⁾، فإنه استطاع أن يرى وراء آليّة قوانينه وأصوله ومناهجه ورسومه ملامح علم الجمال الأدبي. علّق على أبيات للبحثري قائلاً، "إذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعد وانظر في السبب، واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلّا أنه قدّم وآخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو، فأصاب في ذلك كلّ ثم

(290) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 316-317.

(291) م.ن.، ص 44-46.

(292) م.ن.، ص 67.

(293) م.ن.، ص 64.

الطف في موضع صوابه وأتى مأتى يوجب الفضيلة⁽²⁹⁴⁾. لقد أسند للنحو دوراً أساسياً في إقامة صرح الجمالية التي تتمتع بها الأبيات.

وإذا ما عرفنا رايه في المعنى، فما هو رايه بعلاقة ذلك المعنى باللفظ؟ يرى أنّ الألفاظ أوعية للمعاني⁽²⁹⁵⁾، ولا يكون الوعاء مقصوداً في ذاته، بل هو أداة، وأداة جاهزة، تختلف عن الأداة التي تكون نتاج معاناة متعدّدة تضع المنتج أمام خيارات عديدة، وفي الاختيار شخصية وإبداع، بينما لا تشكّل الأداة الجاهزة عملاً فنياً بل تؤدي خدمة كما يكرّر الجرجاني⁽²⁹⁶⁾. كيف لا، وللألفاظ دور وظيفي آلي تؤديه في خدمة المعاني؛ لأنها عبارة عن إشارات تستخدم للتمييز بين معنى وآخر⁽²⁹⁷⁾؟ وحين يبالغ الجرجاني في اصطلاحية العلاقة بين الدال والمدلول وفي آلية العلاقة بين البنية المعنوية والبنية اللفظية بما يتوافق مع مذهبه الفكري والإعجازي، إنما ينطلق من خلفية ترويس المعنى إلى حدّ القول: إنك 'إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم نحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها

(294) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 68.

(295) م.ن.، ص 43.

(296) م.ن.، ص 44.

(297) م.ن.، ص 416.

تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة لها وإن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق⁽²⁹⁸⁾. فكيف تكمن مزية في الفاظ هذه صفاتها، لا تملك سياسة نفسها، مطواعة لغيرها؟

لو كان دورها محصوراً في خدمة المعاني، لجاز أن تكون صياغتها عملاً فنياً إبداعياً، ولكن ما دام أنها تتبع المعاني في مواقعها⁽²⁹⁹⁾ 'بطل أن يكون ترتيب الألفاظ مطلوباً بحال ولم يكن المطلوب أبداً إلا ترتيب المعاني'⁽³⁰⁰⁾. وإذا كان الأمر كذلك 'بان أنه ليس لمن حام في حديث المزية والإعجاز حول اللفظ ورام أن يجعله السبب في هذه الفضيلة إلا التسكع في الحيرة والخروج عن فاسد القول إلى مثله'⁽³⁰¹⁾. فالعمل الإبداعي مختص بالبنية المعنوية المتكوّنة داخل النفس. والمزية 'ليست لك حيث تسمع بإذنك، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك'⁽³⁰²⁾.

هكذا استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يتخلص من ازدواجيتين معاً في 'دلائل الإعجاز': ازدواجية المعنى في الوجود، في النفس وفي الكلام، وازدواجية التعبير بين اللفظ

(298) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 43.

(299) م.ن.، ص 44.

(300) م.ن.، ص 50.

(301) م.ن.، ص.ن.

(302) م.ن.، ص 51.

والمعنى. فالمعنى الموجود في النفس هو المعنى الموجود في الألفاظ نفسه، لأن ترتيب المعاني يقتضي ترتيب الألفاظ وبشكل تلقائي، وما عملية الكلام سوى تسريب للمعنى مرتباً كاملاً إلى الألفاظ. وإذا ما وُحِدَ المعنى في الوجود سواء أكان في حركته داخل النفس، أم في تجليه في أوعية الألفاظ، فإنه قد رأى أن لكل معنى صورة واحدة في اللفظ لا يمكنه أن يتلبس غيرها، لأن التقديم والتأخير⁽³⁰³⁾، والتنكير والتعريف⁽³⁰⁴⁾، والإخبار بالاسم أو الفعل⁽³⁰⁵⁾، وكل تحريك في اللفظ يقتضي تحولاً وتغييراً في المعنى، ولا يوجد للمعنى الواحد أكثر من لباس لفظي واحد. ويُعدّ هذا الرأي إسهاماً أساسياً من قبل عبد القاهر الجرجاني في دفع الرأي الأشعري في الجمالية الأدبية إلى نهاياته الممكنة.

3- خلاصة القول

إذا كان الإبداع يكمن عند الشيعة والمعتزلة في القدرة على إيصال المعنى إلى المتلقي، ويكمن عند الأشاعرة في القدرة على الكشف عن المعنى القائم في ذهن المبدع، فهل يعني ذلك أنّ دور البلاغة عند نقّادنا كامن في إجادة الدور

(303) الجرجاني، م.س، ص 43.

(304) م.ن، ص 109-126.

(305) م.ن، ص 132.

الوظيفي للأدب؟ ولماذا تجنبوا الحديث عن الجمال فلم نجد له ذكراً في نتائجهم على امتداد التاريخ القديم؟ وهل يُعد ذلك نقصاً قد اعترى مواقفهم؟

صحيح أنّ الجاحظ قد حدّد البيان، وفي زمن مبكر، قائلاً: 'بأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت المعنى فذاك هو البيان في ذلك الموضوع' (306). وإنّ الرّماني لم يزد على الإيصال سوى حسن صورة اللفظ التي عدها عبد الجبار مسألة هامشية، وفعل الأشاعرة مثلهم حين ركّزوا على الجانب الكشفي، إلّا أنّ ذلك لا يعدّ عيباً أو نقصاً.

قال بندتوكروتشيه: 'ليس التعبير والجمال مفهوميْن اثنين. فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء' (307). ورأى لاسل أبركرومبي أنّ 'الغرض الذي يرمي إليه فنّ الأدب هو التعبير والتصوير والتوصيل، وليس الغرض من تأليف الأدب وإنشائه أن يكون جميلاً، وإنما تقضي له بالجمال إذا نجح في الغرض الذي يرمي إليه' (308). وإذا ما أكّد هذان القولان صحّة منحى نقادنا في تركيزهم على الدور الوظيفي للبلاغة الذي يحتوي الجمال ضمناً، فإنّ وظيفة اللغة نفسها تؤكّد هذا المذهب وتدعم ما رآته البلاغة

(306) الجاحظ، البيان والتبيين، 115/3.

(307) بندتو كرونشه، المجلد في فلسفة الفن، ص 65.

(308) لاسل أبركرومبي، قواعد النقد الأدبي، ص 46.

العربية لنفسها من وظيفة مزدوجة تقوم على الكشف عن المعاني القائمة في النفس، وإيصالها إلى المتلقين. وهي وإن لم تسم تلك الوظيفة جمالاً، إلا أنها لم تتحدث عن دور للنساج الإبداعى خارج حدود الكشف والإيصال. وما كان لهذه النتيجة التي توصل إليها نقادنا أن تكون دقيقة وعميقة، لو لم يتسر لها أهم خلفية فكرية مرتبطة بالإبداع الأدبي في ذلك الوقت. أعني بها مسألة الإعجاز القرآني وما ارتبط بها من علوم.

الإعجاز القرآني والتلقي

عزا رشيد بنجذو الاهتمام المتزايد بالمتلقي إلى أمرين: البنيوية بما أثارته من ردود فعل على موقفها السلبي من المؤلف، واللسانية التي لفتت النظر إلى المتلقي عندما حددت النص موضوعاً لها باعتباره (مرسلة) تنتقل من (مرسل) إلى (مرسل إليه) ⁽³⁰⁹⁾. وإذا شجعت اللسانية هذا الاهتمام، تحول الموقف السلبي الذي أثارته البنيوية إلى عامل إيجابي بسبب الحياة الثقافية العامة. فقد اشتركت الفلسفتان: الماركسية والوجودية اللتان ظلّتا مؤثرتين حتى الخمس الأخير من القرن العشرين في طرح السؤال الآتي: لمن يكتب الكاتب، وإن كان لكلّ واحدة منهما وجهة نظر مختلفة ودائرة اهتمام متميزة؟ ولعلّ اهتمامهما بالقارئ قد دفع الحركة النقدية إلى إيلاء التلقي عناية خاصة. وتأتي ظاهرة الغموض الأدونيسي التي رأت فيها الحداثة نتاجاً طبيعياً لسعي الشعرية

(309) رشيد بنجذو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم الفكر، 23/1-2/472، 1994.

إلى التخلّص من كلّ ما هو نشري في جسدها⁽³¹⁰⁾ لتواجه الماركسيّة في أدقّ اهتماماتها، إيصال الرسالة الشعرية إلى طبقة العمال التي تُعدّ أقلّ الطبقات الاجتماعية ثقافة، فوقفت كلّ من الماركسية والشعرية محرّجةً أمام الأخرى. ولا يعني هذا الجدل وجوب غلبة أحد الطرفين؛ لأنّ المشكليّة سنحال إلى دائرة علم النصّ خصوصاً في علاقته مع المتلقي.

وتشير الوجوديّة المسألة بشكل مختلف. تضع في موازاة "لمن يكتب الكاتب؟" سؤالاً مقترناً به "لمن يقرأ القارئ؟"، ليخلّص النصّ من عدميّة وعبثيّة⁽³¹¹⁾ فيحقّق له وجوده⁽³¹²⁾، أم ليحصل على معنى العمل الأدبي بطريقة ما⁽³¹³⁾؟ وإذا احتوى العمل الأدبي صورة قارئه، كما ترى الوجوديّة، فكانت حرّية المؤلّف وحرّية القارئ تبحث كلّ منهما عن الأخرى، أحال كلّ ذلك مشكليّة ديناميّة النصّ القائمة بين ديناميّتي كلّ من المؤلّف والقارئ إلى دائرة علم

(310) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار العودة، ط3، 1981، ص 188.

(311) رشيد بنجّو، م.س.، ص 474؛ Sartre, Qu'est-ce que la littérature, gallimard, 1948, p. 93-94, Ibid, p. 100.

(312) م.ن.، ص 475، Ibid, p. 100.

(313) م.ن.، ص 474-475، Ibid, p. 94.

النص، من خلال أسئلة جديدة مباينة لتلك التي أثارها الماركسيّة. يعني ذلك أنّ النقلة في الاهتمام من الثاني (المؤلف/النص) إلى الثاني (النص/المتلقي) مرتبطة بظروف الثقافة العالميّة في حقبة ما. ولعلّ السؤال الذي طرحه ويليك ودارين في كتابهما "نظرية الأدب" عن مكان وجود القصيدة (النص) يشير هذه المشكلية بامتياز⁽³¹⁴⁾. تلك المشكلية التي احتلت مساحة واسعة من اهتمامات الدراسات المرتبطة بشأنية (النص/المتلقي). فهل يعني كلّ ذلك أن النص بعد أن كان أسير واحد، صار أسير اثنين: المؤلف والقارئ؟ وهل تشكّل اعتراضات البنيويّة على نظرية المحاكاة الأرسطيّة وسعيها إلى عزل المؤلف وتاريخه عن دائرة مواجهة النصّ الإبداعي الذي رآته وجوداً موضوعياً مستقلاً وجسداً مغلّقا⁽³¹⁵⁾ موقفاً مماثلاً من المتلقي؟

لم يزل الجدل قائماً بين ما رآته البنيويّة من منهج لقراءة النصّ، عمادُه الوصفية التحليلية المرتكزة على كلّ من البنيويّة واللسانيّة، وبين المناهج الأخرى من اجتماعيّة سوسولوجيّة

(314) ويليك ودارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص 213.

(315) خالدة سعيد، حوار مع ثلاثة نقاد عرب، مواقف، العدد 41-42، سنة 1981، ص 13.

وفلسفية ونفسية، والتي رأت وجود علاقة بين داخل النص والخارج الذي يسهم في إنتاج العملية الفنية وفي تفسيرها. ولا يجد المرء نفسه محتاجاً إلى الإجابة عن السؤال الذي طُرح؛ لأنّ ثقافة المرحلة التي نتقياً تحت ظلالها هي المطالبة بمثل تلك الإجابة لا الباحث الفرد. ويطرح هذا الأمر سؤالاً جوهرياً، موضوعه موقعنا، نحن العرب، في سياق تلك الثقافة. وإذا عني انعقاد هذا المؤتمر أننا بحاجة إلى تدارس موضوع التلقي، فإنه يعني أننا بحاجة إلى تحديد دورنا في دراسته أيضاً.

ولا ينفصل دورنا في دراسة هذا الموضوع عن معرفة حدود دورنا في دراسة الثنائية الأولى (المبدع/ النص) قديماً وحديثاً. ويؤدّي هذا إلى إثارة جملة من الأسئلة المشروعة: هل تعدّ حياتنا الثقافية جزءاً من حركة الثقافة العالمية، وما نقوم به الآن عمل طبيعي وداخِل في السياق؟ هل أنجز العالم إنتاج الوحدة الثقافية؟ وما قوّة السؤال الذي يطرح إمكانية قيامها الآن؟

ولا يعني ذلك أننا نستغرب عندما تسمح جوس (Jauss) الألماني يتادي بما أسماه (جمالية التلقي) ⁽³¹⁶⁾. فالثقافة

(316) رشيد بنجتو، م.س.، ص 474 Benhardt et joza, esthétiques de la réception et communication littéraire, Minuit, 1981, p. 1118.

الغربية ثقافة ناضجة وسائغة علينا أن نفيد منها، ليس بوصفها مادة جاهزة، ولكن بوصفها مادة يجب التحاور معها، تماماً كما أفاد الغرب من ثقافتنا، في مرحلة ما، وبعد محاورتها. وإذا كان الغربيون على حوارٍ دائم مع ما يتجونه هم من أجل تطويره، فالأحرى بنا أن نحاور نتاج الآخر من أجل الاستفادة منه إفادة سليمة. فاستهلاك الجاهز لا يفقدنا شخصيتنا فحسب، ولكنه يفقدنا روحنا الشرقية أيضاً. ولا يُنظر إلى الروح الشرقية على أنها ثبات ومقومات سرمدية. ولكن السؤال مشروع إذا كانت لا تزال قائمة فينا؟ ماذا يعني هذا الوجود؟ وما حقوقه علينا؟

والتوجه إلى نقدنا القديم بحثاً عن مستويات التلقي فيه لا يهدف إلى التأسيس على ما وصل إليه القدماء في هذا المجال، ولكن لتعرف الجوهر الكامن فيه، روحيته، لأننا لا نستطيع أن نتقدم من دون تلك الروح، ولا نتمكن من الإسهام في إنتاج الثقافة العالمية إذا واجهنا المرحلة الثقافية من دون جذورنا. ولقد تنبه بعض الباحثين إلى أن هذا الاهتمام ليس جديداً تلك الجدة التي قد توهمنا بها نظريات التلقي، وذلك من دون أن يبحث عنه في نتاجنا النقدي القديم، بل ذهب إلى السفسطائيين وقوة إقناعهم في مخاطبة جمهورهم وفاق قانون (الإغواء الجمالي)، وتذكر مفهوم التطهير الأرسطي، وأسلوب التغريب أو أبطال الإيهام عند

Bertolt Brecht الذي يحوّل متلقي العرض المسرحي من موقف التأييد إلى موقف النقد. نسي بنجدو النص النقدي العربي. وهو حين أراد تحديد الجديد في السعي المنهجي المعاصر أشار إلى الذات السلبية للقارئ الذي كان، ملمحاً إلى القارئ العربي لكي يحدد بينونة القارئ الحديث (الفاعل) عنه، بوصفه، قارئاً (مفعولاً به)⁽³¹⁷⁾. ولا يقتصر انعدام الثقة بترائنا على بعض الباحثين في النقد الحديث، ولكنه يتعداهم إلى بعض الباحثين في نقدنا القديم نفسه. وتستوقفنا الثقافة اليونانية التي حاول غير واحد منهم أن يقرأ نقدنا القديم في ضوئها منطلقاً من أنها الشدي الذي غذى معظم نقادنا وبلاغيينا. ولعلّ ما أوقعهم بهذا الوهم ما وجدوه في تلك الكتابات من مصطلحات يونانية كالمحاكاة والتخييل. وهما من بين المصطلحات النقدية القليلة التي استطاعت الترجمة القديمة لكتاب "الشعر" لأرسطو أن تقدّمها مفهومه للقارئ العربي.. والمسألة لا تعدو استعارة هذين المصطلحين من الثقافة اليونانية للتعبير عن مضامين هي في المحصلة نتاج للثقافة العربية، خصوصاً أنّ المصطلحين مرتبطان بالشعرية

(317) رشيد بنجدو، م.س.، ص 473، Benhardt et jorza, esthétiques de la réception et communication littéraire, Minuit, 1981, p. 1118.

التي قد فُهمت في نقدنا القديم فهماً مرتكزاً على الثقافة العربية⁽³¹⁸⁾.

وإذا كان النقد الأدبي غير قادر على الفكّك من مفهوم الأدب الذي تقدّمه الثقافة السائدة، بات لزاماً علينا أن نحدّد الثقافة التي سادت نقدنا القديم في أبهى تجلياتها لكي نمسك جيّداً بالخيط الذي يهديننا إلى سواء السبيل.

ويأتي علم الكلام بوصفه أهمّ تجلّيات تلك الثقافة، خصوصاً أنّه قد استجاب لتحديات الأسئلة الحرجة التي طرحتها الثقافات الأخرى على الإسلام. وكان من حسن حظّ الثقافة العربية أن تأتي معجزة الإسلام معجزة أدبية.

وجد علماء الكلام أنفسهم مضطرين إلى تحديد مكنى المزيّة والإبداع في النصّ القرآني ليواجهوا الطاعنين بصحّة الرسالة والقرآن. وكان أن انقسموا بين شيعة ومعتزلة وأشاعرة يرون آراءً متباينة في طبيعة الكلام. وساقهم ذلك إلى أن يكونوا جذريّين في عمليّة الفهم. فالقرآن قديم عند الأشاعرة⁽³¹⁹⁾، وقدمه سابقٌ لنشوء اللغة العربية، فهو مستقلٌّ عنها بوجوده. ويقتضي ذلك أن يكون القرآن، كلامُ الله،

(318) علي زيتون، إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي، دار المشرق، بيروت، 1992، ص 322.

(319) البغدادي، الفرق بين الفرق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار المعرفة، ص 334-337.

القديم، المعاني القائمة في ذات الله منذ الأزل⁽³²⁰⁾. والقرآن محدث عند الشيعة⁽³²¹⁾، ومخلوق عند المعتزلة⁽³²²⁾. وإذا كان المصطلحان (محدث ومخلوق) مترادفين في محصلة دلالتهما، وحدوث القرآن حاصل بعد نشوء اللغة العربية ومرتبطة بها، وجب أن يكون القرآن، كلامُ الله، المحدث، المخلوق، ألفاظُ اللغة التي استخدمت فيه⁽³²³⁾. وإذا نحن أمام فهمين متباينين لطبيعة الكلام وبالتالي لطبيعة النص الأدبي. فريق يقول إن الكلام معنى، وفريق يقول إن الكلام لفظ. ويستتبع هذا الفهم الجذري للكلام فهماً مرتبطاً به لمختلف أمور النص الأدبي. فالمزية، مكنن الإبداع، في النص القرآني من حيز المعاني عند الأشاعرة⁽³²⁴⁾، وكذلك في النص الإبداعي البشري. تحدث عندما يفكر المبدع في أن يتكلم؛ لأنَّ عملية التفكير هذه مدعاة لتنظيم المعاني وترتيبها

(320) الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق محمد سيد كيلاني، بيروت، دار المعرفة، 96/1.

(321) الطوسي، الاقتصاد فيما يتعلق بالاعتقاد، بيروت، دار الأضواء، ط2، 1986، ص 269.

(322) الخياط، الانتصار، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 11957، ص 80.

(323) الأشعري، مقالات الإسلاميين، عفيف محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الحديث، 1985، 273/2.

(324) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1978، ص 60.

في الذهن الترتيب الذي أسماه عبد القاهر الجرجاني النظم⁽³²⁵⁾، وكان موضع تجلي المزية الأساسي. ويرتب هذا أن تصير البلاغة عملية كشف لتلك المعاني القائمة في الذهن⁽³²⁶⁾. والمزية، مكن الإبداع، في النصين القرآني والبشري عند الشيعة والمعتزلة من حيز الألفاظ⁽³²⁷⁾. تحدث في ضم الألفاظ بعضها إلى بعض بطريقة مخصوصة عندما يريد المبدع أن يبلغ المتلقي رسالته⁽³²⁸⁾. وتصير البلاغة، بناءً على ذلك، "إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"⁽³²⁹⁾. ونجد أنفسنا أمام فهمين متباينين للبلاغة: فهم الأشاعرة الذي ينكفي إلى المؤلف من خلال التركيز على وظيفة البلاغة الكشفية والتي يتركز اهتمامها بالشئاني (المؤلف/النص)، وفهم الشيعة والمعتزلة الذي يهتم بالمتلقي من خلال التركيز على وظيفة البلاغة الإيصالية والتي يتركز

(325) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1978، ص 60.

(326) م.ن.، ص 45.

(327) عبد الجبار الهمداني، المغني في أبواب التوحيد والعدل، 199/16.

(328) م.ن.، ص.ن.

(329) الرقاني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، محمد خلف الله، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1968، ص 75-76.

اهتمامها بالثاني (النص/المتلقي). ولا يعني ذلك أن الفريق الأول سيدبر ظهره كلياً للمتلقي، كما سيدبر الفريق الثاني ظهره كلياً للمؤلف. المسألة نسبية، ستركز اهتمام الأول بالنص من خلال علاقة النص بالمؤلف، وستركز اهتمام الثاني من خلال علاقته بالمتلقي.

وإذا شككت هذه الأسس منطلقاً ضرورياً ومهماً في الوقوف أمام مستويات التلقي في نقدنا الأدبي القديم، إلا أنها غير كافية، ولا بد من معرفة موقع كل من النص والمتلقي داخل العملية النقدية خصوصاً في القرنين الهجريين: الرابع والخامس اللذين يشكلان تعبيراً ناضجاً عن التيارات الثقافية التي حكمت نقدنا الأدبي في تلك المرحلة.

1- النص

اعتنى نقدنا الأدبي القديم بالنص العناية التي مكنته منها المرحلة الثقافية التي تفيًا تحت ظلالها، فأثار المشكلات الأساسية التي تخصه، ولعل أهمها: غموض الدلالة، وقابليته لتعدد القراءات، وسلطته ونفوذه في أوساط مختلف المتلقين.

1.1 الغموض الدلالي

انقسم نقاد القرنين الرابع والخامس، حيال مسألة الغموض، تبعاً لموقفهم من وظيفة البلاغة. فالذين قالوا

بدورها الكشف عن المعاني القائمة في النفس⁽³³⁰⁾، وسُموا معنويين رأوا جمالية النص الشعري في الغموض. يقول عبد العزيز الجرجاني: "ليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا معناه غامض مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر"⁽³³¹⁾. فالمعنى الغامض المستتر إشارة إيجابية في البيت الشعري، خصوصاً أن هذا الغموض غير متأت، بنظره، "من جهة غرابة اللفظ وتوحش الكلام"⁽³³²⁾. ولكنه غموض متعلق بنية المعنى عندما يكون جنيئاً في رحم النية والقصد، وقبل أن يتلبس لبوس الألفاظ. وإذا كان حديث الأستاذ عن ميزة الغموض "ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر" غير واضح بما فيه الكفاية، فإن تلميذه الشيخ الجرجاني، الذي يمثل القمة النقدية في الاتجاه الأشعري، استطاع أن يوضح الوظيفة الجمالية للغموض في النص الشعري. "وكما أن الصفة إذا لم تأت مصراً بذكرها، مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها. كان ذلك أفخم لشأنها والطف لمكانها"⁽³³³⁾. لم يفصح لنا

(330) الأمدي، الموازنة بين الطالبيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، لا دار، ص 380.

(331) عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي البجاوي، بيروت، دار القلم، 1966، ص 417.

(332) م.ن.، ص.ن.

(333) عبد القاهر الجرجاني، م.س، ص 236.

كلامُ الشيخ عن طبيعة الغموض الشعري فحسب من خلال استبعاد التصريح بذكر الصفة والكشف عن وجهها، ولكنه أفصح عن وظيفته الجمالية أيضاً، فشان الصفة، في ذلك، أفخم ومكانها أطف.

والذي لا شك فيه أن هذا الموقف من الغموض مرتبط بالوظيفة الكشفية للبلاغة ارتباطاً وثيقاً. فهم البلاغة الإمساك بالمعاني القائمة في النفس، وعلى القارئ أن يفهم ما يُقال، أو على الأقل أن يهتني نفسه لكي يفهم ما يقال. يفكر المؤلف وهمّه أن ينظم المعاني في سياق. وإذا انتهت مهمة تفكيره داخل الذهن، فالألفاظ بحكم دورها تأتي مرتبة تبعاً لترتب المعاني في الفكر، ولا يقتضي استدعاؤها للخدمة أيّ جهد فني⁽³³⁴⁾. وإذا انصبَّ جهد المؤلف على كشف المعاني لم يابه بفهم المتلقي للنص⁽³³⁵⁾، ولم يحسب الغموض عيباً، بل على العكس من ذلك عدّه بعض مقومات الجمالية الأدبية. وليس الأمر كذلك عند التيار الثاني الذي يرى للبلاغة وظيفة إيصالية. فالتشبيه عند الرّماني "إخراج الأغمر إلى الأظهر"⁽³³⁶⁾، والاستعارة: "تعليق العبارة على غير ما

(334) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 60 و64.

(335) م.ن.، ص 35.

(336) الرّماني، م.س.، ص 81.

وضعت له في أصل اللغة للإبانة⁽³³⁷⁾، والفواصل توجب حسن إفهام المعاني⁽³³⁸⁾. فلإظهار الدلالة، وإبانيتها، وحسن إفهام المعاني هي الهمّ الأساسي بين هموم الرّماني. حتّى لكان الوضوح هو خاصّة البلاغة الأولى. ولا يخفى ما في ذلك الهمّ من اهتمام بالمتلقي الذي علينا أن نقدّم له نصّاً يفهمه، خصوصاً أنّ ما سيفهمه متعلّق بالعقيدة. وإذا ألحّ الخفاجي في القرن الخامس على أهمية الوضوح في البلاغة⁽³³⁹⁾، فإنّ العسكري الذي ذهب هذا المذهب في البلاغة⁽³⁴⁰⁾، وفي مكنن المزيّة⁽³⁴¹⁾ قدّم مساهمة جديدة في توضيح وجهة نظر هذا التيار في الوضوح الذي طلبوه في النص. عرض تعليق الأعرابي الذي سمع قصيدة أبي تمام: (طلل الجميع عفوت حميدا): "إنّ في هذه القصيدة أشياء أفهمها، وأشياء لا أفهمها. فإمّا أن يكون قائلها أشعر من جميع الناس، أو أن يكون جميع الناس أشعر منه"⁽³⁴²⁾. ولا

(337) الرّماني، م.س، ص 85.

(338) م.ن، ص 97.

(339) الخفاجي، سرّ الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مكتبة محمد علي صبيح، 1969، ص 61 و 108 و 111.

(340) العسكري، كتاب الصناعاتين، مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1986، ص 19.

(341) م.ن، ص 72.

(342) م.ن، ص 21.

يهمنا ما وقع فيه الأعرابي من ضياع في التعرف إلى شعرية أبي تمام بعد أن استغلقت عليه معاني قصيدته. والذي يهمنا هو تعليق العسكري عليه: "ونحن نفهم معاني هذه القصيدة بأسرها لعادتنا بسماع مثلها لا لأننا أعرف بالكلام من الأعراب"⁽³⁴³⁾. النص لأبي تمام ومتلقي النص أعرابي. وفي ذلك مفارقة بين نص خارج على عمود الشعر العربي ومتذوق منتم إلى ذلك العمود. ونجد في كلام العسكري إشارة واضحة إلى مذهبية جديدة ينتمي النص إليها، ولا عهد للأعراب بها. ولقد أقامت هذه المذهبية مسافة بين معرفة اللغة، ومعرفة الشعر. لم يبق شيئاً واحداً. وإذا كانت المسألة لا تعدو التعمد بسماع هذه النصوص من أجل فهمها، يعني أنّ إصبع العسكري قد وضعت على مشكلية عصره الخاصة بالوضوح والغموض. يشير إلى أنّ معاني القصيدة بأسرها مفهومة عند جماعة عبّر عنها بضمير المتكلم الجمع (نحن) الذي أراد به المتعاطين بالأمور الأدبية والشعرية، وهو بذلك يرمي إلى مرحلة جديدة من الحياة الثقافية. إذ يقتضي تراكم المعارف متابعاً يواكب القضايا الثقافية لا فطرة الأعرابي. فالمثقف قادر على فهم النص المنتمي إلى ثقافته، وليس كذلك الفطري. ولا نعني بذلك أن العسكري يساوي بين جميع المثقفين في عملية فهم النص، قال: "ربما كانت

(343) العسكري، م.س، ص 21.

البلاغة في الاستماع، فإن المخاطب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدّي إليه الخطاب⁽³⁴⁴⁾. فما المقصود بالاستماع وبحسنه؟ هل هو الانتباه، أم أنه أمر وراء الانتباه؟

إنه يرمي إلى قدرات يجب أن يمتلكها المتلقي، وإلى دراية في القراءة، يجب أن يتعلّى بها. والعسكري لم ينسَ الوضوح الذي كان يتحدث عنه في تعليقه على تعليق الأعرابي، ولكنه أراد النفاذ إلى ما بتنا نسميه (جمالية التلقي)⁽³⁴⁵⁾. فإذا كانت قيمة البلاغة الجمالية في إيصال المعنى إلى المتلقي⁽³⁴⁶⁾، ماذا يعني العسكري عندما يقول: "ربما كانت البلاغة في الاستماع... والاستماع الحسن عونٌ للبليغ على إفهام المعنى"⁽³⁴⁷⁾؟ ألا يقيم شراكة جمالية إبداعية بين المؤلف والمتلقي؟ هذه الشراكة التي نفى وجودها فؤاد المرعي عندما رأى بعض الدارسين يبالغون بإزالة الحدود بين "خلق الجديد واستيعاب ما تمّ خلقه"⁽³⁴⁸⁾ فهو وإن جعل

(344) العسكري، كتاب الصنائع، ص 25.

(345) مدرسة كونستانس الألمانية. إبراهيم رمانى، الشعر العربي الحديث، مسألة القراءة، فصول، مج 15، ع 2، 1996، ص 136.

(346) العسكري، م.س، ص 19، الرقاني، م.س، ص 75-76.

(347) العسكري، م.س، ص 25.

(348) فؤاد المرعي، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، عالم الفكر، مج 23، ع 1-2، 1994، ص 355.

الخلق والإبداع من حيز المؤلف وحده إلا أنه لم ينفِ الوجود القبلي للمتلقى المتخيل عند المبدع⁽³⁴⁹⁾. والوجود القبلي يعني أن المتلقى متدخلٌ بطريقة ما في توجيه فنية المؤلف. ولعل هذا ما ذهب إليه العسكري. وهو وإن لم يمسك بالمصطلح بشكل دقيق، حسب هذه الإشارة الرائدة في القرن الرابع للهجرة. ومهما يكن من أمر فإن الاهتمام بالمتلقي قد بلغ شأواً واسعاً عند هذا الفريق. ولا بد من أن يكون قد أسهم في إنتاج نص واضح، لأن طبيعة الأمور تقتضي أن ينعكس هذا همّاً مماثلاً عند المؤلف يوجه نصّه نحو الوضوح، كما وجه الهم الآخر نص المؤلف الآخر نحو الغموض. ولعل وجود توجهين في النتاج الأدبي (الوضوح والغموض)، صدى لتياري النقد اللذين أسسا لذلك.

2.1 قابلية النص لتعدد القراءات ونفوذه

وكان لكل تيار من التيارين موقفه من قابلية النص لتعدد القراءات. قال الأمدي: "ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي [أبو تمام والبحثري] لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لزم أحد الفريقين؛ لأنّ الناس لم يتفقوا على أيّ

(349) فؤاد المرعي، م.س، ص 336.

الأربعة أشعر في امرئ القيس، والنابعة وزهير والأعشى لاختلاف آراء الناس في الشعر وتباين مذاهبهم⁽³⁵⁰⁾. وهو وإن لم يسمح لنفسه بإطلاق القول في أيّ الشعارين أشعر، ولم يرَ لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف ذم أحد الفريقين، اعترافاً منه بتعدد المذاهب، إلا أن ذلك يبقى داخل حدود الاعتراف بالآخر ولا يتجاوز ذلك إلى القول بتعدد القراءات للنص الواحد. فعبد القاهر الجرجاني من خلال قوله: "ولست بواجِدٍ شيئاً يرجع صوابه، إن كان صواباً، وخطأه، إن كان خطأً، إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم، ألا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه وُضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له"⁽³⁵¹⁾، إنما يستخدم مصطلحي: (الصواب والخطأ) في دراسة المعنى. وهذا الاستخدام إشارة واضحة إلى أن المعنى لا يتجاوز هذين الوصفين إلى غيرهما، وذلك من خلال الوضع الدقيق الذي يقتضيه علم النحو. وعندما لا يستطيع المعنى أن يتجاوزهما يعني أنه محصور في وحدانية دلالة التركيب. وإذا كان المعنى هو الأساس والسابق في الوجود، عند الأشعريين، يعني أن له كياناً شبه مقدس، والألفاظ التي تترتب بنا على ترتبه في

(350) الأمدى، م.س، ص 11.

(351) عبد القاهر، م.س، ص 65.

الذهن⁽³⁵²⁾، لأنها خادمة له لا يمكنها أن تسيء الخدمة، فلا تقدمه إلا دقيفاً واحداً. ويؤكد هذا الأمر أن عبد القاهر نفسه قد رفض تفسير من يفسر الآية ﴿إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ﴾ على أنها بمعنى (من كان له عقل)؛ "لأنه يؤدي إلى إبطال الغرض من الآية، وإلى تحريف الكلام عن صورته، وإزالة المعنى عن جهته"⁽³⁵³⁾. ولا تعني الإشارات الثلاث، الإبطال والتحريف والإزالة، سوى وحدانية الغرض والمعنى. كيف لا، وهو يتحدث عن إفساد للمعنى خصوصاً "إذا هم أخذوا في ذكر الوجوه"⁽³⁵⁴⁾؟ إذ لا وجوه بنظره. ولا ينفك هذا المذهب في الوحدانية عن القول بالبعد الكشفي للبلاغة؛ لأنه من مقتضياته.

ونجد الموقف مختلفاً عند الرقمني الذي يرى أن الحذف في الإيجاز "أبلغ من الذكر؛ لأن النفس تذهب فيه كل مذهب ولو ذكر الجواب لقُصِرَ على الوجه الذي تضمنه البيان"⁽³⁵⁵⁾. ولا يقسم هذا الرأي النصوص إلى نصوص علمية تقتصر على الوجه الدلالي الذي يتضمنه البيان، ونصوص إبداعية، ولكنه ذهب إلى التنبية على انفتاح النص

(352) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 45.

(353) م.ن.، ص 235.

(354) م.ن.، ص 236.

(355) الرقمني، م.س، ص 77.

الإبداعية واتساعه لقراءات لا حصر لها. وقوله: "لو ذكر الجواب لقُصر على الوجه الذي تضمنه البيان" يعني أن الحذف وعدم ذكر الجواب يجعلان للنص وجوهاً دلالية يؤكد تعددها ويوضح شفافيتها وجماليتها قوله: "لأن النفس تذهب فيه كل مذهب" و(كلّ) هذه لا نهاية لها.

ويشير هذا الفهم لطبيعة النص الإبداعية، والذي لا يركز على مثالية المعنى وأحاديته كما قدّر بعضهم⁽³⁵⁶⁾ إلا أن الثقافة العربية القديمة قد أمسكت بخيوط مدهشة لا يمكن تجاهلها أو تجاهل القيم التي تأسست عليها في أي عمل حديث ننوي الخوض فيه، خصوصاً أن النص الأدبي ذو نفوذ عريق في نفس العربي. وما التحذير الذي ساقه بعضهم من التعرّض للشاعر "ولو كان من أدون الناس صنعة في الشعر. ربّ بيت جرى على لسان مفحم... فسارت به الركبان"⁽³⁵⁷⁾ سوى دليل على عمق التجربة الإبداعية في حياتنا الثقافية العامة. وهذا ما تنبّه إليه النقاد وأشاروا إليه مراراً⁽³⁵⁸⁾.

(356) نبيل أبوب، الطرائق إلى نص القارئ المختلف، ص 7.

(357) الأمدى، م.س، ص 16.

(358) ابن رشيق، المعرة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط4، 1972، 1/ 82 و 2/ 182 و 185.

2- المتلقي

2.1 من يتابع كتابات الفريقين النقديّة يكتشف، وبيسر، الفارق بينهما في الاهتمام بالمتلقي. فالرّماني المعتزلي حين قارن بين الإطناب والتطويل من ناحية، والإيجاز والتقصير من ناحية أخرى⁽³⁵⁹⁾ قلّمَا التفت إلى علاقة النصّ بمُنشئه، ولكنه على العكس من ذلك اهتمّ كلّ الاهتمام بعلاقة النصّ بالمتلقي. فالإيجاز والإطناب بلاغة⁽³⁶⁰⁾، إيصالُ المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، والتقصير والتطويل عيٌّ، عجز عن الإيصال. وإذا هدفت كل من الاستعارة⁽³⁶¹⁾ والمبالغة⁽³⁶²⁾ عنده إلى الإبانة، وهدفت الفواصل⁽³⁶³⁾ إلى حسن إفهام المعنى، تأكّد بما لا يدع مجالاً للشك أن الرّماني، في أثناء تناوله النصّ، إنما يضع القارئ أساساً في فهم التقنيات التعبيرية التي تستخدمها اللغة من إيجاز وإطناب واستعارة وفواصل وغيرها.

ولا نجد مثل هذا عند التيار الكشفّي. فالباقلاني حين عرض رأي الرّماني في بعض وجوه البلاغة لم يعرضها

(359) الرّماني، م.س، ص 78.

(360) م.ن، ص.ن.

(361) م.ن، ص 85.

(362) م.ن، ص 104.

(363) م.ن، ص 97.

بحيادية وكما وردت تماماً في "النكت"، بل تدخل في عرضها بما يلائم مذهبه الأشعري في فهم البلاغة. فالإيجاز أن يأتي "باللفظ القليل الشامل لأمر كثيرة"⁽³⁶⁴⁾، ضارباً صفحاً عن وصف الرقاني للإيجاز بالبلاغة وما يربطها بالإيصال، متجنباً الإشارة إلى إيانة كل من الاستعارة⁽³⁶⁵⁾ والمبالغة⁽³⁶⁶⁾. وهو إذا أراد أن يشرح لنا ما تعنيه هذه المصطلحات عنده كان منسجماً تماماً مع خطه الأشعري. فالإيجاز الذي أسماه إشارة "هو اشتغال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة"⁽³⁶⁷⁾، ولا يعني هذا الاشتغال غير المزيد من الكشف، الإمساك بالمعاني الموجودة في ذهن المتكلم، وهذا الهدف قائم بمعزل عن القارئ وحاجاته ونوعية العلاقة التي تربطه بالنص. والمبالغة عنده "تأكيد معاني القول"⁽³⁶⁸⁾. والتأكيد اهتمام بالمعنى وكيفية كشفه. ويعني ذلك أن محور النشاط هو تمكّن المؤلف من المعنى، لا كيفية إيصاله إلى المتلقي. ولم يبعد عبد القاهر الجرجاني عن هذا الهدف حين شرح المقصود بالاستعارة: "تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو

(364) الباقلاني، إيجاز القرآن، السيد أحمد صفى، القاهرة، دار المعارف، ط 5، 1980، ص 262.

(365) م.ن.، ص 266.

(366) م.ن.، ص 273.

(367) م.ن.، ص 90.

(368) م.ن.، ص 91.

كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً⁽³⁶⁹⁾. وإذا عرض لنا في العبارة الأولى المعنى الذي تتوخى العبارة أن تكشفه، عرض في العبارة الثانية كيفية كشفه. وهو لم يتركنا عند هذا الحد، ولكنه حاول أن يعرفنا بمزية هذه الكيفية (الاستعارة) القائمة في التعبير الثاني: "ليست المزية التي تراها لقولك (رأيت أسداً)... أنك قد أفدت زيادة في مساواته الأسد، بل أنك أفدت تأكيداً وتشديداً وقوة في إثباتك له هذه المساواة... فليس تأثير الاستعارة في ذات المعنى وحقيقته، بل في إيجابه والحكم به"⁽³⁷⁰⁾. ومدار الأمر في حديث الشيخ يتعلق بكيفية الإمساك بالمعنى وطريقة الكشف عنه من دون أن يكون للمتلقي أي حضور في ذهن المبدع في أثناء العملية الإبداعية. وإذا كان فاعل الكشف هو المؤلف ظهر مدى اهتمام عبد القاهر بالثنائي (المؤلف/النص).

وينسحب هذا الموقف من المتلقي سلباً أو إيجاباً على جميع الجوانب التي عالجها الاتجاهان النقديان. انحاز التيار الإيصالي إلى التنقيح والمدرسة الأوسية فأشاد العسكري بتهذيب البحري لشعره وأزرى بأبي تمام الذي كان "لا يفعل هذا الفعل وكان يرضى بأول خاطر، فنُعي عليه عيب

(369) عبد القاهر الجرجاني، م.س، ص 53.

(370) م.ن، ص 57.

كثير⁽³⁷¹⁾؛ لأنَّ "تخيّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب النشام الكلام وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته"⁽³⁷²⁾. ويباين هذا الكلام آلية خدمة الألفاظ للمعاني التي أوضحها عبد القاهر الجرجاني⁽³⁷³⁾. ويمتدَّ اهتمام التّيار الإيصالي إلى الحديث عن توخّي بعض الشعراء التأثير على المتلقين. كان يجيب الحطيئة ابنته عن سبب كثرة قصاره من أنها أولج في الآذان⁽³⁷⁴⁾. ولا تبقى مسألة التأثير عند هذه الحدود، ولكنها تتحوّل إلى قاعدة تحاول أن تفرض نفسها على المبدعين من خلال مقولة: (لكل مقام مقال)⁽³⁷⁵⁾. ويعني هذا أن البعد الإيصالي للبلاغة قد أدرك نهاياته النظرية من خلال هذه القاعدة. وكما كان الانطلاق من فهم الكلام مسألة جذرية، كان الوصول إلى هذه المقولة مسألة جذرية أيضاً.

2.2 ولا تقف مسألة الاهتمام بالمتلقّي عند هذا المستوى، ولكنها تتعدّاه إلى ما هو أكثر دقّة ووضوحاً. إذ نجد المتلقّي لا يقف موقفاً حيادياً من النصوص التي يقرأها أو يسمعها باعتبارها نتاج الآخرين ومسؤوليتهم، ولا يكتفي

(371) المكري، كتاب الصّناعين، ص 159.

(372) م.ن.، ص.ن.

(373) عبد القاهر الجرجاني، م.س.، ص 43.

(374) المكري، م.س.، ص 120.

(375) م.ن.، ص 209 و 210 و 211؛ الخفاجي، م.س.، ص 156.

بمثوله القوي غير المباشر في ذهن الشاعر في أثناء ممارسته لإبداع نصه، خصوصاً أنّ هذا المثلّول يكاد يكون الموجه الفاعل في كتابة النص الشعري العربي على امتداد تاريخ هذا النص، ولكنه، كما نقلت الأخبار، يتدخل في تعديل النص وتقويمه. نقل العسكري في كتابه "الصناعتين" أن أبا الخطاب أنشد "الفضل بن يحيى:

وَجُذِّلْهُ يَا ابْنَ أَبِي عَلِيٍّ
بِنَفْحَةٍ مِنْ مَلِكٍ سَخِيٍّ
فَلَمَّا عَزُودٌ عَلَسَ بِسَدِيٍّ
فَلَمَّا الْوَسْمِيَّ بِالْوَلِيِّ
فَقَالَ لَهُ الْفَضْلُ: "بِنَفْحَةٍ مِنْ نَفْحِ بَرْمَكِيٍّ" فجعله كذلك...
وأشده مروان بن أبي حفصة:
نَفَرْتُ فَلَا شُلَّتْ يَدُ خَالِدِيَّةٍ

رَتَّقَتْ بِهَا الْفَتْقَ الَّذِي بَيْنَ هَاشِمٍ
فَقَالَ لَهُ الْفَضْلُ: قل (برمكية). قد يشركنا في خالد بشر كثير ولا يشركنا في برمك أحد⁽³⁷⁶⁾. تدخل القارئ لتحقيق الغاية التي قيلت من أجلها الأبيات، إنتاج المعنى المثالي الذي يحاول مقارنة (النص الأعلى) المنتمي إلى ثقافة المؤلف والمتلقي المشتركة. ذلك النص الذي وعاء الفريقان: المؤلفون والقراء على امتداد الحياة الثقافية العربية وحكم العلاقة

(376) العسكري، م.س، ص 120.

بينهما. هذه العلاقة التي تنبّه إليها النقد العربي القديم ومارس وظيفته التوجيهية بناءً عليها. قال العسكري: "والهجاء أيضاً إذا لم يكن يسلب الصفات المستحسنة التي تختصها النفس، ويثبت الصفات المستهجنة التي تختصها أيضاً لم يكن مختاراً"⁽³⁷⁷⁾. وإذا كان اختيار الأفضل من الشعر مسألة تخصّ القارئ بشكل أساسي، فإن إرضاء خياراته في الهجاء بناءً على المقاييس التي يمثلها النصّ الهجائي الأعلى المشترك من سلب الصفات المستحسنة التي تختصها النفس وإثبات الصفات المستهجنة التي تختصها أيضاً؛ هو المحرك الأساسي الذي يوجّه المؤلف. ويعالج العسكري مسألة مثول القارئ في ذهن المبدع بشكل أوضح في موضع آخر، فيتوجه بالنصح إلى المؤلف قائلاً: "وينبغي أن تعرف أقدار المعاني، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين"⁽³⁷⁸⁾، مشيراً بذلك إلى أن نصّ القارئ متناسب مع ثقافته، والنجاح في الكتابة أن يكون نصّ المؤلف متوازناً مع نصّ القارئ الذي يتوجه إليه. وإذا نحن أمام مذهب واضح المعالم في الكتابة يواجه مذهباً آخر. التيار الإيصالي الذي يعالج النص من خلال علاقته بالقارئ مركزاً على جمالية التلقّي، والتيار الكشفية الذي يعالج النص من خلال علاقته بالمؤلف مركزاً على جمالية

(377) العسكري، م.س، ص 120.

(378) م.ن، ص 153.

الإبداع. الأول يقول بتعددية النصوص المشتركة بين المؤلف والمتلقي والتي توازي تفاوت ثقافة المتلقين، والثاني يقول بوحداية النص الأعلى المشترك المنتمي إلى الثقافة القائمة في أرقى تجلياتها. وإذا شدد العسكري على أن يراعي المؤلف القارئ في ما يكتب⁽³⁷⁹⁾، فإنه قد ألحح إلى أبعد من ذلك حين قال: "وإذا دعت الضرورة إلى سؤق خبر واقتصاص الكلام فتحتاج إلى أن تتوخى فيه الصدق، وتتحرى الحق، فإن الكلام حينئذ يملكك ويحوجك إلى اتباعه والانقياد له"⁽³⁸⁰⁾. لقد تعدى الأمر مسألة نفوذ النص وسلطته على المتلقين إلى الإشارة إلى نفوذ المتلقي على المؤلف. فلم يعد مثوله قبالة المنتج في أثناء عملية الإنتاج وجود من يؤخذ ذوقه بعين الاعتبار، صار مثوله وجوداً حازماً يتصف بالسيطرة إلى حد بعيد ويمارس سلطته بقسوة من خلال النص (الوثيقة).

2.3 ولئن كانت جمالية التلقي نافعة للنص تراقبه في أثناء التكوّن والولادة، وتشرف على صياغته بما يراعي النص الأعلى المشترك، إلا أنها قد تؤدي دوراً سلبياً بالنسبة إليه إذا أقامت معه علاقة سيطرة ففرضت عليه أن يراعي نصوصاً لا ترقى إلى مستوى النص الأعلى أو جعلت من نفوذ المتلقي

(379) العسكري، م.س، ص 172-175.

(380) العسكري، كتاب الصنائع، ص 165.

نفوذاً معوّقاً. وتطرح هذه المشكلية سؤالاً يتعلّق بالقراء ومستوياتهم: إلى من توجّه هؤلاء النقاد بما كتبوه؟ قال عبد العزيز الجرجاني عندما أراد الحديث عن مآخذ العلماء على المتنبي: 'غير أنني لا أتجاوز ما يقع الاعتراض عليه من أهل العلم، وما يجري التنازع فيه بين أهل التحصيل والفهم، فلاني لو شرعت في تبين كل ما يشكل منه على الشادي والمتوسط وعلى الطبقة الأولى من أهل الأدب لاحتجت إلى تفسير الديوان بأسره' (381). يعني أنه يتوجه إلى المثقفين والمختصين من الطراز الأول ولا يتجاوزهم إلى أهل الطبقة الأولى من أهل الأدب ناهيك عن الشادي والمتوسط. ولئن انسجم هذا الموقف مع الخط الأشعري الذي نظر إلى النصّ بمعزل عن المتلقي وراقب العملية الإبداعية في أبهى تجلياتها وأرقى مستوياتها، فإننا لا نجد مثل هذا الانسجام بين توجه نقاد التيار الإيصالي وبين خطهم الذي يراعي المتلقي بشكل واضح. قال قدامة بن جعفر: 'فأما علم جيد الشعر من رديئه فإنّ الناس يخطئون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم.. وإنّ الناس قد قصّروا في وضع كتاب فيه' (382). ولا يعني استخدامه كلمة (الناس) أنه يقصد بها العامة والجمهور

(381) عبد العزيز الجرجاني، م.س، ص 43.

(382) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، ص 62.

الواسع؛ لأن خطبهم في علم جيد الشعر من رديئه لم يظهر إلا منذ أن تفقهوا في العلوم، ومن يتفقهون في العلوم ليسوا من العامة، بل هم مثقفو عصرهم. وكذلك ذهب الخفاجي: "فإني لما رأيت الناس مختلفين في مائة الفصاحة وحقيقتها أودعت كتابي هذا طرفاً من شأنها"⁽³⁸³⁾. وإذا حاولنا أن ندقق بما تعنيه كلمة الناس عنده وجدناهم منتحلي الأدب⁽³⁸⁴⁾، والعلوم الشرعية⁽³⁸⁵⁾، والناظرين في هذا العلم⁽³⁸⁶⁾. يعني أنهم المثقفون. ومما لا شك فيه أن هؤلاء النقاد قد وجدوا أنفسهم، من الناحية الواقعية، يخاطبون الخاصة من القراء، لأن العامة غير قادرين على الخوض في دقائق هذه العلوم ومصطلحاتها. أما مستويات القراء الذين لفتوا انتباه النقاد فعديدة. يأتي على رأسها الخلفاء والملوك، الطبقة المثقفة بامتياز، والتي شكّلت مقياساً مهماً للنجاح أو الفشل في دنيا الشعر. فالبحتري كما يذكر الأمدى: "أسقط في أيامه أكثر من خمسمئة شاعر وذهب بخيرهم وانفرد بأخذ جوائز الخلفاء والملوك دونهم"⁽³⁸⁷⁾. ولقد كان السقوط أو

(383) الخفاجي، م.س، ص 3.

(384) م.ن، ص.ن.

(385) م.ن، ص 4.

(386) م.ن، ص 5.

(387) الأمدى، م.س، ص 16.

النجاح موضوعياً إلى حدّ كبير في ما يتعلق بالشعر المدحي بشكل عام، لأنّ هذه الطبقة الاجتماعية تمتلك بالإضافة إلى ثقافتها القرار السياسي والمالي. فهي المتلقي الأكثر نفوذاً على النص والمبدع معاً. والفارق بين غزل أبي تمام الذي جاء مطالع لقصائده المدحية وبين غزله المستقل خير دليل على نفوذها وقدرتها على توجيه النص بما يرضي ذوقها المثقف. ويأتي في موازاة هذا المستوى من المتلقين المثقفون ذوو الاختصاصات المختلفة الذين دفع الاختصاص كل مستوى من مستوياتهم إلى قراءة النصّ بعين ذلك الاختصاص. فأهل العلم بالشعر⁽³⁸⁸⁾، والشعراء أنفسهم⁽³⁸⁹⁾، سعوا إلى معرفة جيد الشعر من رديئه، واهتم الرواة⁽³⁹⁰⁾ بتمييز قديمه من محدثه، وتطلع النحاة⁽³⁹¹⁾ إليه متفحصين مدى صلاحيته للشهادة النحوية في دراساتهم. أما جمهور عامة الناس فقد اتخذوا، مع كل ذلك، مقياساً للجودة، وإن كان مقياساً غامضاً يُلجأ إليه في بعض الضرورات. فسيرورة الشعر في

(388) الأمدى، م.س، ص 10 و 21 و 126 و 376 و 377؛ الخفاجي، م.س، ص 132 و 139.

(389) الأمدى، م.س، ص 15 و 21 و 23؛ العسكري، م.س، ص 33.

(390) الأمدى، م.س، ص 10 و 47 و 49، القاضي الجرجاني، م.س، ص 8 و 17 و 50.

(391) الأمدى، م.س، ص 47؛ والقاضي الجرجاني، م.س، ص 10.

الآفاق وفي أوساط هذه الفئة⁽³⁹²⁾، وسير الركبان به⁽³⁹³⁾ دليل جودة عند بعضهم.

3- التلقي

يجب أن نتبين هنا مدى تدخل المذهبية في القراءة وفي تحديد معاييرها.

1.3 المذهبية

أسينعكس موقفا هذين الفريقين من الكلام والبلاغة على موقفيهما من القراءة؟ قال قدامة في باب المعاني الدال عليها الشعر: "إني رأيت الناس مختلفين في مذهبين من مذاهب الشعر وهما الغلو في المعنى إذا شُرع فيه، والاقتصاد على الحد الأوسط في ما يُقال منه"⁽³⁹⁴⁾. وهو لا يعترض على وجود هذا الاختلاف، ولكنه يعترض على غياب المنهجية في تعاطي الفريقين مع النصوص. إذ إن "أكثر الفريقين لا يعرف من أصله ما يُرجع إليه ويُتمسك به، ولا من اعتقاد خصمه ما يدفعه ويكون أبداً مضاداً له"⁽³⁹⁵⁾. أقلقه التخبط وإن كان

(392) العسكري، م.س، ص 155.

(393) الأمدى، م.س، ص 9.

(394) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 47.

(395) م.ن، ص.ن.

كلامه، من خلال أفعال التفضيل (أكثر)، يومئ إلى وجود من يعرف ما يُرجع إليه ويُتمسك به في صفوف الفريقين. وهو وإن انتمى إلى الفريق الذي يرى في الخلق "أجود المذهبين" ⁽³⁹⁶⁾ إلا أن كلمة (أجود) تفيد أنه يقرّ بجودة المذهب الآخر، ويعترف له بالحق في الرؤية الخاصة إلى المعنى وإلى النص ⁽³⁹⁷⁾. واللافت في كلامه خلوه من أي إشارة إلى التعصب والهوى. فتعدّد القراءات للنص الواحد مشروع عنده. ومشروعيته مبنية على نظراته المنسجمة مع نظرة التيار الإيصالي في البلاغة. فلكلّ قارئ نصه الموجود داخل نصّ المؤلف، على عكس الفريق الآخر. فعبد العزيز الجرجاني يعرض للأصمعي عندما أنشده إسحق الموصلي بيتين من الشعر، "فقال: والله هذا الديباج الخسرواني، لمن تشدني؟" فقال: "إنهما ليلتئما، فقال لا جرم، والله، إن أثر التكلف فيهما ظاهر" ⁽³⁹⁸⁾، ومثل ذلك "عن ابن الأعرابي في أبيات أبي تمام في الروض نحو من هذا" ⁽³⁹⁹⁾، ثم يعلق القاضي الجرجاني قائلاً: "وله نظائر مشهورة تحكى عن الأصمعي ومن بعده، وقد بعُدَت بهم العصبية في ذلك إلى

(396) قدامة بن جعفر، م.س، ص 94.

(397) م.ن، ص 92-93.

(398) عبد العزيز الجرجاني، م.س، ص 50.

(399) م.ن، ص.ن.

تناول بعض المتقدمين⁽⁴⁰⁰⁾، يستدل القاضي من اضطراب موقفه كل من الأصمعي وابن الأعرابي أمام النص الشعري أن الموقف الأول لكل منهما هو السليم، خصوصاً أنه لم يصفهما بالتعصب إلا بعد أن أبدلا رأييهما، أما الموقف الثاني المبني على الانتماء المذهبي فهو غير منصف يوسم بالتعصب والهوى، مع أن هواهما المذهبي يوافق هواه. فما هو التعصب؟ وما أسبابه؟

تعرض العسكري لخبر ابن الأعرابي نفسه من دون أن يشير إلى أي تعصب⁽⁴⁰¹⁾، فما السبب أيضاً؟ كان واضحاً عند الأمدي أن نص أبي تمام مختلف عن نص البحتري، الأول "شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني... لا يشبه أشعار الأوائل... لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة"⁽⁴⁰²⁾، والثاني "مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف... يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام"⁽⁴⁰³⁾، الأول خارج على عمود الشعر، والثاني متم إليه. ومفضلو النص الأول فئة ثقافية رجالها "أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن

(400) قدامة بن جعفر، م.س، ص 50.

(401) العسكري، م.س، ص 56.

(402) الأمدي، م.س، ص 11.

(403) م.ن، ص 7.

يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام⁽⁴⁰⁴⁾. ومفضلو النص الثاني فئة ثقافية أخرى قوامها "الأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة"⁽⁴⁰⁵⁾ ومع كل ذلك فهو يلمح، ومنذ البداية، إلى أن هذه الخلافية لا تسمح بتفضيل أحدهما على الآخر؛ خصوصاً أنه يقول: "كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة واحدة وذهب إلى المساواة بينهما"⁽⁴⁰⁶⁾. ولعلّ الأمدى قد قبل اتهام كل فريق للآخر بالتعصب⁽⁴⁰⁷⁾، لأنه وصف كلام "أهل النُصفة من أصحاب البحري ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه" الذين لا يدفعون أبا تمام "عن لطيف المعاني ودقيقها والإبداع والإغراب فيها والاستنباط لها"⁽⁴⁰⁸⁾ بأنه "أعدل كلام سمعه فيه"⁽⁴⁰⁹⁾. وكذلك ما سمعه من أهل النُصفة من أصحاب أبي تمام في البحري⁽⁴¹⁰⁾. أنه يبحث عن العين التي ترى القبح كما ترى الجمال، وبقطع النظر عن الانتماء المذهبي، لأنّ نظرته إلى الثنائي (أهل النُصفة/ المتعصبون) إنما تنطلق من اعتقاده أن جمالية النص وقبحه

(404) الأمدى، م.س، ص 10.

(405) م.ن، ص 50.

(406) القاضي الجرجاني، م.س، ص 51.

(407) م.ن، ص 125 و 305.

(408) م.ن، ص 378.

(409) م.ن، ص 50.

(410) م.ن، ص 380.

مستقلان عن انتماء النص إلى عمود الشعر أو الخروج عليه. على القارئ أن يقف موقفاً مستقلاً عن وجهة نظره المذهبية، لأن تفضيل الشعر المنتمي إلى عمود الشعر لا ينفي فضل الشعر الخارج عليه، وتفضيل الشعر الخارج على عمود الشعر لا ينفي فضل الشعر المنتمي إليه. فالدور الكشفي للبلاغة وما يعنيه من وحدانية الدلالة، إنما يؤدي إلى القول بوحدانية القراءة. ولعل الجهد المبذول في "الوساطة" بين فريقين، ووجهتي نظر عند الجرجاني، والجهد المبذول في "الموازنة" بين تيارين عند الأمدى إنما ينطلق من هذه النظرة، وإلا فما جدوى الوساطة أو الموازنة بين وجهتي نظر لا تقومان على أرضية مشتركة واسعة؟

ومما يؤكد صحة هذه النظرة أن الجرجاني عندما خاطب منتقدي المتنبي قال لهم: "كما لا أحكم على خصمك بالخطأ في كل ما ذكره، فكذلك لا أبعدك عن الصواب في أكثر ما تصفه"⁽⁴¹¹⁾. ويعني هذا الكلام أن لدى كل من المخاطب وخصمه جزءاً من الصواب. أما الخطأ الذي يشتركان فيه فهو ناجم عن المذهبية. فالمذهبية مدعاة التعصب. وأيد الأمدى المذهب نفسه حين قال: "وأفرط المتعصبون له [أبو تمام] في تفضيله، وقدموه على من هو فوقه من أجل جيده، وسامحوه في رديته وتجاوزوا له عن

(411) القاضي الجرجاني، م.س، ص 415.

خطئه، وتأولوا له التأويل البعيد فيه، وقابل المنحرفون عنه إفراطاً بإفراط فبخسوه حقّه وأطرحوا إحسانه ونعوا سيئاته وقدموا عليه من هو دونه⁽⁴¹²⁾ ولا يعدو كلام الأمدي ربط التعصب بالمذهبية. فإذا فضل بعضهم البحتري؛ لأنهم "ممن يفضل سهل الكلام وقريه ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق"⁽⁴¹³⁾، وفضل آخرون أبا تمام، لأنه ممن يميل "إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالفصوص والفكرة"⁽⁴¹⁴⁾، فإن الأمدي لن يذهب مذهبهم بتفضيل أحدهما على الآخر تفضيلاً مطلقاً، ولكنه يوازن "بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى [فيقول] أيهما أشعر في تلك القصيدة وذلك المعنى"⁽⁴¹⁵⁾. وأن يكون أحدهما أشعر لا يعني نفي الشعرية عن الآخر. ورجحان الشعرية ليست مطلقة عنده، تخصّ أحدهما من دون الآخر. هي موزعة بين الشاعرين على القصائد والمعاني. يكون أحدهما أشعر في هذا المعنى، والآخر أشعر في ذاك. فالمسألة مستقلة عن طريقة الكتابة والانتماء المذهبي. والنصّ

(412) الأمدي، م.س، ص 125.

(413) م.ن، ص 10.

(414) م.ن، ص 50.

(415) م.ن، ص 11-12.

بجماله وشعريته متعالٍ على المذاهب عنده بسبب القول بالدلالة الواحدة للتركيب الواحد انسجاماً مع التيار الكشفى فى البلاغة.

2.3 القراءة بين المعيارية والوصفية

أشار العسكري إلى الكلام الحسن فقال: "الكلام، أيّدك الله، يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخيّر لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشبّه أعجازه بهواده، وموافقة مآخيره لمبادئه. مع قلة ضروراته بل عديمها أصلاً"⁽⁴¹⁶⁾. وهو بإشارته هذه إنما يضع المعايير التي يستطيع استخدامها علماء الشعر، ومن هم دونهم. وقد تتعدّى هؤلاء لتصل من له أدنى علاقة بالشعر. وإذا بدأ القرن الرابع هذا النشاط من خلال التيار الإيصالي فى البلاغة، فإنّ الخفاجى قد توسّع، فى القرن الخامس، فى تحديد الشروط وشرحها متوخّياً وضع المعايير الكاملة التي يقاس بها حسن الشعر ورديته بين أيدي أوسع فئة ممكنة من الناس الذين لهم أدنى علاقة بالشعر⁽⁴¹⁷⁾. ولعلّ انتماءه الفكرى وما يقتضيه من وضوح الكلام قد دفع به فى اتجاه هذا التوسّع فى المعيارية. وعلى العكس من ذلك وقف التيار الكشفى فى القرن

(416) العسكري، م.س، ص 69.

(417) الخفاجى، م.س، ص 52، 82، 225.

الرابع موقفاً مبانياً للمعيارية. قال عبد العزيز الجرجاني: "وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال... ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن... وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول"⁽⁴¹⁸⁾. فأحالك إلى القريحة والطبع والممارسة⁽⁴¹⁹⁾، ولا يملك مثل هذه الملكة غير العالم بالشعر الذي نصح الأمدى مدعي القدرة على قراءة الشعر بالعودة إليه⁽⁴²⁰⁾، مؤكداً أن المعرفة بجيد الشعر ورديته مرتكزة إلى الطبع والدربة والملابسة⁽⁴²¹⁾، "لأن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤدّيها الصفة"⁽⁴²²⁾ على حد تعبيره. ومما لا شك فيه أن نقاد هذا التيار من أبناء القرن الرابع الذين رأوا في عمود الشعر نهاية الشعرية⁽⁴²³⁾ قد نجوا من معيارية التيار الآخر دون أن يهتدوا إلى حلّ بديل في القراءة، فأوكلوا الأمر إلى فئة ثقافية ستموها أهل العلم بالشعر، فأدخلوها دائرة المقدّس الذي لا يمسّ، ونأوا بها عن أيّ سلطة للعقل.

(418) القاضي الجرجاني، م.س، ص 41.

(419) م.ن، ص 100 و 413.

(420) الأمدى، م.س، ص 372.

(421) م.ن، ص 374.

(422) م.ن، ص.ن.

(423) الأمدى، م.س، ص 234-235؛ القاضي الجرجاني، م.س، ص

33-34.

ثمة موقف يبدو غير منطقي عند هؤلاء. فهم يتمسكون بالطبع أداة لتقويم النص الشعري، ولا يشقون بالمعايير في تحديد درجة الجودة. وهم مع ذلك مؤمنون بعمود الشعر العربي⁽⁴²⁴⁾ يصفون بعض استعارات أبي تمام بالقباحة والهجانة والبعد عن الصواب على أساسه⁽⁴²⁵⁾. وهل ذلك العمود سوى معايير مناسبة للذوق العربي القديم؟ ولا يعني ذلك خللاً، ولكنه توجه منوط بقدرة القرن الرابع الذي لم يستطع أن يحلّ مشكلية طرحها ثقافة هذا التيار على نفسه، فأجلّت إلى القرن الخامس وعلمه الأشعري عبد القاهر الجرجاني الذي أوضح نظرية النظم القائم على علم النحو⁽⁴²⁶⁾ ودفع بمسألة قراءة النص الإبداعي إلى أبعد مراقبها العلميّة⁽⁴²⁷⁾ مؤسساً للأسلوبية الوصفية أفضل تأسيس، متجاوزاً عمود الشعر إلى النص بوضعيته المتحررة من أيّ انتماء. ولا ينافس منهجه هذا منهج الخفاجي في السعي إلى توسيع رقعة القراء، لأنّ النص الذي تطلّع إليه هو النص

(424) الأمدي، م.س، ص 125 و 234-235 و 382؛ القاضي الجرجاني، م.س، ص 33 و 34.

(425) الأمدي، م.س، ص 234.

(426) القاضي الجرجاني، م.س، ص 44 و 64.

(427) م.ن، ص 64.

المتنمي إلى الثقافة القائمة بأرقى تجلياتها، بعيداً عن كل نصّ لا يؤسّس على أساس نص الثقافة القائمة الأعلى.

4- كلمة أخيرة

يبقى أنّ النقد العربي القديم، ومن خلال هذين التيارين، كان جذرياً في منطلقاته: فهم الكلام، والبلاغة، وموضع المزية، منسجماً مع هذه المنطلقات في كلّ ما ذهب إليه من رأي سواء أعلق الأمر بالنصّ، أم القارئ، أم القراءة. ويعني هذا أنّ الناقد القديم كان متكامل الشخصية، موخّدها، منسجماً مع القوانين والقواعد التي آمن بها. وهو قد أعطى ثنائية (النصّ/المتلقي) حقّها بما يتوافق مع المرحلة الزمنية التي تفيّ تحت ظلالها سواء أعلق الأمر بعمق القضايا التي أثارها، أم بقراءة النصّ في ضوء المتلقي.

ولقد اهتمّ كل واحد من تيّاري النقد القديم الأساسيين بناحية. فإذا اهتمّ الأشعريّون بثنائية (المبدع/النصّ)، اهتمّ الآخرون بثنائية (النصّ/المتلقي)، وإذا كان الاهتمام بالمبدع قد أنتج فهماً للنصّ لا يقدّمه الاهتمام بالمتلقي، فإنّ العكس صحيح أيضاً. والمنهجان متكاملان يشكّلان إشارة إلى المستوى المرموق الذي وصله نقدنا القديم الذي يشكّل أساساً مكيناً نستطيع إذا ارتكزنا على توجيهاته وقيمه من تأسيس نقدنا ومناهجنا الحديثة، لنكون مشاركين حقيقيين في

إنتاج الثقافة العالمية التي تنتظر منا خصوصيتنا، لإعادة إنتاج ما قدمته لنا. ذلك أنّ الفارق بين مناهجنا القديمة والمناهج الحديثة ليس في نوعية المسائل الجزئية التي أثّرت ولكن في تكامل الحديث حول عناوين نقدية جديدة تخصّ المرحلة تماماً كما كان التكامل في القديم قائماً حول عناوين نقدية تخصّ المرحلة القديمة. والمطلوب أن نحدد حاجتنا النقدية من خلال المشكليات الأدبية المثارة، ومن خلال الأسئلة الحرجة التي تطرحها المرحلة علينا، لكي ننتج نقدنا الحديث فلا نكون عالة على الآخرين في أخصّ قضايانا الأدبية.

الإعجاز القرآني وعلم التفسير

المفسر متلقٌ يملك صفاتٍ وقدراتٍ غيرَ متوافرة لغيره ممن ينتمون إلى توجّهه العقدي، أو هو أكثر اقتراباً من غيره إلى سماء النصّ الثقافي الأعلى الذي تسمح به هذه العقيدة، أو تلك. ويعني ذلك أنّ المفسر غير حياديّ في مواجهته النصّ القرآني: فهو يرى إلى النصّ برؤية محدّدة لها مكوّناتها الثقافية والعقدية.

ولا نقصد بذلك تطويع النصّ بما يتناسب وتوجّهات العقيدة، أو جرّه إلى المواقع التي تؤيد صحتها، أو تريخها. ما نقصده قدرة تلك الرؤية ومن ورائها العقيدة التي أنتجتها على تفتيح أكنام النصّ، لأنّ عملية التفسير هذه محكومة بإمكانات تلك الرؤية وبمواقع الزوايا التي تستخدمها للإطالة على النصّ. وطبيعيّ أن ترتبط تلك المواقع بقدرة العقيدة على قبول الآخر، أو رفضه بنسب متفاوتة⁽⁴²⁸⁾.

والابتعاد، في أثناء معالجة هذه المسألة، عن خطّ

(428) علي زيتون، النلقي والتياران الأساسيان في النقد الأدبي القديم، مجلة الآداب، العدد 9/10/1998 ص 91.

الباطنيين، فإنّ التفسير يسلمنا إلى ثلاثة اتجاهات إسلامية هي: الاتجاه الشيعي، والاتجاه المعتزلي، والاتجاه السني الأشعري. ويدفعنا تماسك كل فرقة من هذه الفرق تماسكاً عقدياً واضحاً وشديداً إلى البحث عن المنطلقات النظرية التي أسست لهذا التماسك الذي سيدخل العملية التفسيرية داخل دائرته محاولاً ضبط إيقاعها.

والتفسير عملية نقدية أدبية، بل هي أحد شطري هذه الفاعلية الأساسيين، إذ يُعنى فريق من النقاد، في أثناء مواجهتهم النصّ، أيّ نصّ بمسألة (كيف قال النصّ ما قال؟)، ويُعنى فريق آخر بمسألة (ماذا قال النصّ؟). وندخل رحاب التفسير بشكل عام، والتفسير القرآني بشكل خاصّ مع الفريق الثاني. من دون أن نعني بذلك أنّ الحدود القائمة بين الفريقين متينة وعنيدة. فالمسألة أعقد من ذلك بكثير، لأنك لن تعرف ماذا قال النصّ بمعزل عن كيفية قوله ما قال، ولن تعرف كيف قال النصّ ما قاله بمعزل عما قال. فالخيوط متشابكة ومعرفة ما يقوله النصّ، أي تفسيره، وشيجة الارتباط مع معجمه ولغته، وبنية النحوية وبنية البلاغية. وهذا ما أجهد مفسرنا أنفسهم كثيراً في رحابه، ويعني كل ذلك أنّ المفسر حين يواجه النصّ القرآني إنما يواجهه بفهم واضح محدّد للكلام يتيح له إحراز حصيلة تفسيرية متناسبة مع ذلك الفهم ومرتبة عليه. ويعود بنا هذا إلى الأسس النظرية، زوايا النظر، التي راقبت الفرق الآنفة الذكر من خلالها النصّ

القرآني. فالشيعة بوصفهم فرقة كلامية، يعتقدون أنَّ القرآن، كلام الله، محدث⁽⁴²⁹⁾. وكذلك رأى المعتزلة مع اختلاف في تسمية الحدوث⁽⁴³⁰⁾.

ويترتب على القول بالحدوث أن ترى هاتان الفرقتان الكلاميتان أنَّ كلام الله (القرآن) قد حدث بعد وجود اللغة العربية. وهو مرتبط بها ارتباطاً واضحاً؛ ولذلك فالقرآن عندهما ليس شيئاً آخر غير تلك الأصوات والألفاظ التي يتكوّن منها⁽⁴³¹⁾. وأن يكون الأصوات والألفاظ لا يعني البعد الصوتي الذي يسمعه، في أثناء التلاوة، المتلقي الأجنبي الذي لا يعرف اللغة العربية، ولكنه يعني تلك البنية الصوتية المحكومة بقوانين إيقاعية ونحوية وصرفية وبلاغية تجعلها تقدّم ما تقدّمه من دلالة. ويعتقد الأشاعرة، من جهة أخرى، بوصفهم فرقة كلامية مختلفة، أنَّ القرآن، كلام الله، قديم قديم الله نفسه⁽⁴³²⁾ ويترتب على القول بالقدم أن يرى الأشاعرة أنَّ كلام الله (القرآن) موجود قبل حدوث اللغة

(429) الطوسي، الاقتصاد في ما يتعلق بالاعتقاد، بيروت، دار الأضواء، الطبعة الثانية، 1986، ص 269.

(430) سَمَوُ الخلق، خلق القرآن.

(431) الأشعري، مقالات الإسلاميين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار المعرفة، 1985، 2/ 273.

(432) البغدادى، الفرق بين الفرق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار المعرفة، ص 334-337.

العربية، ولذلك فهو مستقلٌ عنها، وعن أصواتها وألفاظها، ولا يمكنه أن يكون غير تلك المعاني التي كانت قائمة في ذات الله منذ الأزل⁽⁴³³⁾. ونجد أنفسنا أمام موقفين متباينين في فهم كلام الله، هو الألفاظ والأصوات عند الفريق الأول، وهو المعاني عند الفريق الثاني. ويؤدي هذا الافتراق على مستوى فهم كلام الله ومن ثمّ كلام البشر إلى افتراق آخر على مستوى فهم البلاغة ومكمن الإبداع فيها. رأى الفريق الأول أنّ البلاغة "إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"⁽⁴³⁴⁾، ورأى الفريق الثاني أنها "الكشف عن المعنى القائم في النفس"⁽⁴³⁵⁾. ولئن ترتب على ذلك أن يكون الإبداع من حيّز الألفاظ عند كلّ من الشيعة والمعتزلة⁽⁴³⁶⁾، ومن حيّز المعاني عند الأشاعرة⁽⁴³⁷⁾، فإنّ الأساسيّ هو الافتراق حول تحديد الوظيفة الأساسية للبلاغة.

(433) الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق محمد سيد كيلاني، بيروت، دار المعرفة، 96/1.

(434) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1968، ص 75-76.

(435) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1978، ص 45.

(436) عبد الجبار الهمداني، المغني في أبواب التوحيد والعدل، 199/16.

(437) عبد القاهر الجرجاني، م.س.، ص 60.

اهتمّ اللفظيون بالمتلقّي من خلال الهمّ الإيصالي للبلاغة⁽⁴³⁸⁾، واهتمّ المعنويّون بالمبدع جُزئياً مع همّهم الكشفي⁽⁴³⁹⁾. ويوقفنا هذا التباين أمام زاويتي نظر تواجهان النص. ولئن أخذت هاتان الزاويتان مداهما الأرحب في مواجهة النصّ الإبداعي البشري؛ لأنه نصّ غير مقدّس فكان لكل فريق موقفه المنسجم مع منطلقاته الأساسية في ما يتعلّق بمسألة الغموض والوضوح، أو بمسألة قابليّة النصّ لتعدّد القراءات، إلا أنّنا حين نعود إلى النصّ القرآني، فإنّنا نعود إلى نصّ مقدّس. وقداسة هذا النصّ تعود لتخضع كل المفاهيم التي اعتقد بها هذا الفريق أو ذاك من الناحية النقديّة إلى سلطتها. يعني إقامة مسافة بين تفسير النصّ القرآني وتفسير النصّ البشري. فما يخضع له النصّ الإبداعي البشري من الناحية الأدبية النقديّة لا يخضع له النصّ القرآني. مبدع الثاني الله بديع السماوات والأرض. فهل يجتمع على شاطئ القرآن الكريم، القائلون بقابليّة النصّ الإبداعي لتعدّد القراءات⁽⁴⁴⁰⁾، مع القائلين بوحدايّة الدلالة⁽⁴⁴¹⁾ في صفّ واحد؟ وهل

(438) علي زيتون، م.س.، ص 82.

(439) م.ن.، ص.ن.

(440) الشيعة والمعتزلة يقولون بقابليّة النصّ الإبداعي البشري لتعدّد القراءات. علي زيتون، م.س.، ص 85.

(441) الأشاعرة وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني يقولون بوحدايّة قراءة النصّ الإبداعي البشري، م.ن.، ص.ن.

يحكم الخلافة في التفسير افتراق آخر بين الفريقين هو الافتراق السياسي الذي سيحاول جرّ النصّ القرآني إلى مواقفه ومواقفه؟ تلك مسألة شديدة الحساسية نتجاوزها، لا هرباً من الوقوع في مزالقها، ولكن لأنه يمكن معالجتها بالموقف العلمي من التفسير، ونعود إلى أن الحديث عن وحدانية دلالية للنصّ القرآني لا يحول دون أن تكون تلك الدلالة الواحدة دلالة منفتحة باتجاه العمق والاتساع لا الاختلاف. وذلك تبعاً لحاجة العصر وتحول الزمن.

ونلمح هذا واضحاً عند الشيخ الطوسي الذي ينطلق من اعتقاد مكين في أن المراد من أي آية من أي القرآن واحد. وهو وإن اعتمد على ما ذهب إليه ابن عباس في تقسيم "وجوه التفسير على أربعة أقسام: تفسير لا يُعذر أحد بجهالته، وتفسير تعرفه العرب بكلامها، وتفسير يعلمه العلماء، وتفسير لا يعرفه إلا الله عزّ وجل" (442)، إلا أنه عدّل هذه الأوجه ترتيباً وفهماً. جمع الأوّل والثاني بما وصفه "ما كان ظاهره مطابقاً لمعناه" (443)، وأضاف نوعاً جديداً هو المجمال الذي "لا ينبئ ظاهره عن المراد به مفضلاً" (444).

(442) الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط 1، 1995، 26/1.

(443) الطوسي، التبيان في تفسير القرآن، تحقيق أحمد حبيب نصير، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط 1، 5/1.

(444) م.ن.، ص.ن.

فوضعنا وجهاً لوجه أمام النص المنفتح وإن كانت الآيات التي جاء بها شواهد على ذلك لا تسعف كثيراً. فإجمال الحديث عن وجوب الصلاة والحج على المستطيع لا يشكل سوى انفتاح محدّد بالتفصيل الذي جاء به الحديث الشريف. ولا يمنع ذلك من أن يكون المقصود بالمجمل أيضاً شواهد لم يذكرها الطوسي. ويعني انفتاح نص الطوسي انفتاحاً آخر على مستوى النص القرآني باتجاه العمق والاتساع القادرين على محاورة العصور وإيجاد أجوبة واضحة عن أسئلتها المحتملة. ولئن كان ورود الآيات المتشابهة في القرآن الكريم مثاراً لهذا الانفتاح المطلوب، والذي يصدق قول الرسول ﷺ إنَّ "القرآن ذلول ذو وجوه، فاحملوه على أحسن الوجوه"⁽⁴⁴⁵⁾ كاشفاً سرّاً صلاح هذا الكتاب العزيز في جميع العصور يواجه التحديات ويحلّ المشكلات، فإن الطوسي قد قارب هذا الفهم في أثناء شرحه المقصود بالمتشابه حين قال: "ما كان المراد به لا يُعرف بظاهره بل يحتاج إلى دليل. وذلك ما كان محتملاً لأمر كثيرة، أو أمرين ولا يجوز أن يكون الجميع مراداً"⁽⁴⁴⁶⁾ مؤكّداً أن المراد واحد، وإن كان هذا الواحد يمتلك قابلية السبر عمقاً واتساعاً، خصوصاً أن الطوسي، في معرض دفاعه عن سبب ورود المتشابه في

(445) الطوسي، م.س.، 40/1.

(446) م.ن.، 10/1.

القرآن الكريم، رأى "إنّ خطاب الله تعالى، مع ما فيه من الفوائد، المصلحةُ معتبرةٌ في ألفاظه فلا يمتنع أن تكون المصلحة الدينية تعلّقت بأن يستعمل الألفاظ المحتملة ويجعل الطريق إلى معرفة المراد به ضرباً من الاستدلال ولهذه العلة أطل في موضع وأسهب واختصر في آخر"⁽⁴⁴⁷⁾. ويفهم من هذا الكلام أنّ ورود المتشابه سبب في جعل النصّ القرآني نصّاً منفتحاً. يتطلّب انفتاحه أن "يُغَيِّلَ أهل العقل أفكارهم ويتوصّلوا بتكلّف المشاق والنظر والاستدلال إلى فهم المراد"⁽⁴⁴⁸⁾. وإذا كان من الطبيعي أن يتّصف أهل العقل بحركيّة دائبة يفيد كل جيل منهم مما خبره الجيل السابق أدركنا بدقّة حقيقة فهم الطوسي لانفتاح المراد بالآية المتشابهة عمقاً واتساعاً مع كل حقبة جديدة لتشكل مفتاحاً دائماً لأيّ مشكلة تعترض الإنسان في مسيرته التاريخية. وبعيدنا هذا الأمر إلى حقيقة الفهم الشيعي للكلام. فحين تكون المصلحة معتبرة عند الطوسي في ألفاظ القرآن، وتكون تلك الألفاظ ألفاظاً محتملة، الطريقُ إلى معرفة المراد بها ضربٌ من الاستدلال، يعني أن البنية العقديّة الشيعيّة عند الطوسي شديدة التماسك يتّصل التفسير فيها بالمنطلقات الأساسيّة في فهم كلام الله وكلام البشر. ويعني من بين ما

(447) الطوسي، التبيان في تفسير القرآن، 1/10-11.

(448) م.ن، 1/11.

يعنيه حركة الدلالة المرتبطة بالهم الإيصالي في البلاغة. تلك الحركة المبنية على حركة الاستدلال الذي يصبح أكثر قدرة على كشف المراد وسبر أبعاده كلما تقدّم العقل البشري.

ولم يوفق التيار المعتزلي في بلورة وجهة نظر في التفسير ترقى إلى مستوى وجهة النظر الشيعية الطوسية؛ لأنّ مقدّمة كشاف الزمخشري قد شغلت بهوم جزئية يأتي على رأسها الاستعاضة عن المنهج اللغوي والنحوي المتمثل بعمل كل من الطوسي والطبرسي⁽⁴⁴⁹⁾ بالمنهج البلاغي، إذ رأى أنه "لا يفوض على شيء من تلك الحقائق، إلا رجل برع في علمين مختصين بالقرآن. وهما علم المعاني وعلم البيان"⁽⁴⁵⁰⁾. والمنهجان، كما نرى، وثيقا الصلة بعلمين حديثين هما: علم الدلالة والسيمولوجيا. ومن يعد إلى حركة التفسير الإسلامية يكتشف أن هذين العلمين قد بلغا مستوى مرموقاً قبل وصول الغرب إليهما بعشرة قرون.

أما موقف الأشاعرة التفسيرية فنستشفه عند عالم من علمائهم لم يشتغل بالتفسير، عيّنت به عبد القاهر الجرجاني الذي أعطى وجهة النظر الأشعرية في النقد بعدها الأوفى، حين تمسك بوحداية دلالة التركيب تمسكاً شديداً انسجاماً مع

(449) الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، 40/1.

(450) الزمخشري، الكشاف، بيروت، دار الفكر، ط1، 1977، 16/1.

نظرية النظم التي قال بها. فهو يرى أنك "لست بواجد شيئاً يرجع صوابه، إن كان صواباً، وخطأه، إن كان خطأً، إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم، ألا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ما يتبع له"⁽⁴⁵¹⁾، مستخدماً مصطلحي (الصواب) و(الخطأ) في دراسة المعنى. وهذا الاستخدام إشارة واضحة إلى أن المعنى لا يتجاوز هذين الوصفين إلى غيرهما، وذلك من خلال الوضع الدقيق الذي يقتضيه علم النحو. وعندما لا يستطيع المعنى أن يتجاوزهما، فهذا يعني أنه محصور في وحدانية دلالة التركيب. وإذا كان المعنى هو الأساس والسابق في الوجود عند الأشعرين، فذلك يعني أن له كياناً شبه مقدس، وأن الألفاظ التي تترتب بناءً على ترتبه في الذهن⁽⁴⁵²⁾؛ "لأنها خادمة له" لا يمكنها أن تسيء الخدمة، فلا تقلعه إلا دقيقاً واحداً، ويؤكد هذا الأمر أن عبد القاهر نفسه قد رفض تفسير من يفسر الآية: ﴿إِنَّ فِي ذَلِكَ لَإِحْكَرَى لِمَن كَانَ لَهُ قَلْبٌ﴾ على أنها بمعنى "من كان له عقل" لأنه يؤدي إلى إبطال الغرض من الآية، وإلى تحريف الكلام عن صورته، وإزالة

(451) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإيجاز، ص 65.

(452) م.ن.، ص 45.

المعنى عن جهته⁽⁴⁵³⁾. ولا تعني الإشارات الثلاث، الإبطال والتحريف والإزالة، سوى وحدانية الغرض والمعنى. كيف لا، وهو يتحدث عن إفساد للمعنى؟ خصوصاً "إذا هم أخذوا في ذكر الوجوه"⁽⁴⁵⁴⁾. إذ لا وجوه بنظره. ولا ينفك هذا المذهب في الوحدانية عن القول بالبعد الكشفى للبلاغة، لأنه من مقتضياته.

ويعني ذلك أن الجرجاني الذي اعتقد بالدلالة الواحدة للتركيب الواحد على قاعدة مفهومه للنظم، ظلّ وفياً لهذا المفهوم في أثناء تناوله النصّ القرآني. ولم يخرج عنه في أيّ موضع من المواضع، خصوصاً في المقارنة التي أجراها بين آيتي التّهي عن قتل الأولاد. فحين خاطب القرآن الكريم الفقراء في ذلك ﴿وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُمْ مِنْ إِمْلَاقٍ نَحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ﴾⁽⁴⁵⁵⁾، قدّم ضمير الأهل على ضمير الأولاد (نرزقكم وإياهم)؛ لأن المحتاج إلى الرزق هم الأهل الفقراء خصوصاً أن الأولاد لم يأتوا بعد ليقتلوا، أو لا يقتلوا. وعلى عكس ذلك، فهو حين خاطب غير الفقراء ﴿وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُمْ خَشْيَةً إِمْلَاقٍ نَحْنُ نَرْزُقُهُمْ وَإِيَّاكُمْ﴾⁽⁴⁵⁶⁾، قدّم ضمير الأولاد، لأن

(453) عبد القاهر الجرجاني، م.س، ص 235.

(454) م.ن، ص 236.

(455) سورة الأنعام، 6 / 151.

(456) سورة الإسراء، 17 / 31.

الأهل مكتفون قبل أن يولد لهم أولاد، وخشيتهم الإملاق بسبب مجيئهم. فالأولاد أولى بالرزق من أهلهم⁽⁴⁵⁷⁾. لقد استطاع عبد القاهر أن يكون منسجماً إلى حد بعيد مع منطلقاته النظرية في ترتب الألفاظ وفق ترتب المعاني في الذهن تماماً كما كان الطوسي وفيّاً لمنطلقاته المختلفة، إلا أنه لم يؤلف مثله كتاباً في تفسير القرآن الكريم، فحرماناً إنجازاً لا يُستهان به. لعلّه لو تحقق لكان نموذجاً إضافياً جيداً في الحياة الثقافية الإسلامية يُقتدى به في التعامل مع النص القرآني بناءً على منطلقات نظرية تجمع بين الفكر وعلم اللغة فلا تكون عرضة لسلطة السياسة. ويكشف الفارق بين المنهجين الشيعي والأشعري في التفسير سرّاً استمرار الاجتهاد عند الفريق الأوّل وتوقفه عند الثاني. ولا يشكل الابتعاد عن السياسة دعوة إلى تفسير لسانی محض، لأن ذلك لن يكون أبداً، إذ لا يوجد أحد من الناس يتوجه إلى النص القرآني خالي الوفاض لا تتحكّم برؤيته التفسيرية ثقافة وعقيدة وموقف. ولعلّ المنطلق الممكن في ذلك أن يدرك المفسّر المنتمي إلى ثقافة وعقيدة محدّتين أن ما يملكه من ثقافة وعقيدة هو أمر غير نهائي ولا بدّ من أن يتطوّر بناءً على

(457) الجرجاني، م.س.، ص 240.

النتائج التي يمكن أن يصل إليها التفسير، أي أن تضع الآراء والعقائد نفسها بتصرف الحقائق القرآنية لا العكس. ومثل هذه الروحية كفيلة بإعطاء حركة التفسير مداها الأرحب لتعطي أكلها في كل حين. وإذا قام المفسرون القدماء بتفسير القرآن جملة، فإنهم قد كفؤنا مؤونة بحوث لغوية ونحوية وتحقيقية مضنية. ولا يُطلب منا الآن أن نكرر ما فعلوه. المطلوب أن نحدد بنظر ثاقب المشكلات التي نواجهها والتحديات التي تواجهنا سواء أكانت عقدية دينية، أم سياسية، أم اقتصادية، أم اجتماعية، أم فكرية فلسفية، أم أدبية نقدية، أم تقنية علمية. نطلق منها إلى النص القرآني، لنعود فنطلق من النص القرآني إليها وقد حددنا فيها رأياً وموقفاً تحقيقاً لما يُعرف بالتفسير الموضوعي للقرآن الكريم الذي جاء به السيد محمد باقر الصدر (قده). وهو أمر مطلوبٌ بالحاح في هذه الحقبة من حياتنا الإسلامية؛ لأنه كفيلاً بنقلنا من دائرة الاستهلاك، استهلاك منتجات الآخر الصناعية والثقافية، إلى دائرة الإنتاج، إنتاج ما تحتاج إليه حياتنا صناعةً وثقافةً. ولعلّ علائم القوة التي بدأنا نستشعر نسايمها في كفاحنا ضد الآخر، الآخر الذي نعني به المعادي لما هو إنساني، مؤشر واضح إلى أننا قد اقتربنا كثيراً من لحظة تحقق الوصول إلى الدائرة المرتجاة. فلنتفاءل بالخير. الخير الوفير آتٍ بإذن الله.

النص / السلطة / الدلالة

شكّلت الدلالة التي ينطوي عليها أي نص من النصوص المشكلية الأساسية التي شغلت بال النقد الأدبي منذ أقدم العصور، وفي ثقافات الأمم المختلفة. وإذا كانت المساهمة الغربية هي المساهمة الأقوى في عصرنا الحديث، فإنه لا يجوز لنا أن نتجاوز ما جاءت به الثقافة العربية القديمة تمهيداً ضرورياً نطلق منه لمعرفة ما جاءت به الثقافة الغربية الحديثة.

أ- الثقافة العربية القديمة والدلالة

تناولت ثقافتنا القديمة الدلالة من خلال علمين أساسيين: الأول علم التفسير وما يترتب عليه من أمور الفقه والتشريع، والثاني علم النقد الأدبي.

1.أ- علم التفسير القرآني

ارتبطت التجربة العربية في عملية استكناه دلالة النص بنزول الوحي، كلام الله. فقد احتاج المسلمون إلى معرفة دلالة النص القرآني منذ أول عهدهم بالإسلام، لكي يكونوا على بينة من أمر عقيدتهم وسلوكهم ومعاملاتهم، ولم يُغفل النص القرآني هذه المشكلة. حدّد مسارها خلال الآية الكريمة التي قسمت الآيات إلى آيات محكمات أحادية الدلالة يجب

ألا يختلف حولها اثنان، وأخر متشابهات تحتمل غير دلالة وتحتاج إلى تأويل. وهكذا يكون موضوع التفسير ما أخكم من الآيات، وموضوع التأويل ما تشابه منها.

والتفسير مركّز، حسب لغة العصر، إلى علمين مستقلّين: الأول علم الدلالة (السيمانتيك)، حيث يتحكّم النظام اللغويّ معجماً، وصرفاً، ونحواً بتحديد الدلالة الواحدة التي يحتملها النصّ. والثاني علم العلامات (السيمولوجيا، أو العلاميّة)، حيث يُحدّد النظام اللغويّ فيتحكّم بتحديد الدلالة لازم الخبر أو الصورة البيانيّة أو البديعيّة. أمّا التأويل فيحتاج إلى العلم الثاني وحده. والدلالة التي نبحث عنها في النصّ القرآني سواء احتجنا إلى التفسير أم إلى التأويل هي الدلالة التي أودعها الله في نصه.

فالسلطة التي تتحدّد على أساسها جميع عمليات البحث عن المعنى هي سلطة الله (تعالى)، مبدع النصّ. وحين تكون السلطة للمؤلف نصير القصدية هي المتحكّمة بالدلالة. وتقتضي القصدية برامج محدّدة في عمليّة البحث عن المعنى. صحيح أن مسافة لا تُقاس تفصل النصّ الإلهي عن النصّ البشري. ذلك أن القصدية الإلهية قائمة على العلم والمعرفة المطلقين اللذين يجعلان من النصّ القرآني نصّاً قادراً على الإجابة عن كل أسئلة العصور بخلاف القصدية البشرية القائمة

على ثقافة محدودة وقناعات محدّدة، إلا أنّ القصديّة تظل العامل الحاسم في تحديد الدلالة بقطع النظر عن العوامل الأخرى التي ستقول بها مناهج النقد الغربية الحديثة.

2.1 علم النقد الأدبي العربي القديم

لعل أهمّ ما لاحظناه في أثناء الحديث عن التفسير القرآني هو أن صاحب السلطة في العملية الكتابيّة هو المتحكم بتحديد الدلالة وبالبرامج المطلوبة للبحث عن المعنى، ولذلك سنحاول التعرّف إلى من نسبت إليه السلطة في نقدنا الأدبي القديم. وتتوزع نقدنا القديم مدرستان: المدرسة الكلاميّة الشيعيّة المعتزليّة، والمدرسة الكلاميّة الأشعريّة. وإذا رأت المدرسة الأولى أنّ البلاغة، أي العملية الإبداعية، هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، ترتّب على رأيها هذا أنّ المعنى الذي سيوصل إلى قلب المتلقي هو المعنى الذي يدور في خلد المؤلف. والمؤلف هو السلطة، والقصديّة هي الحاكميّة. ولا يخرج هذه السلطة من يد المؤلف كلامُ الجاحظ المعتزلي الذي يرى أن المعاني مطروحة في الطريق، أي أنها مشاعة. والمشاعية سواء أكانت حقيقة أم باطلاً لا تلغي قصديّة المؤلف ولا تبطل سلطته.

أما المدرسة الثانية، المدرسة الأشعريّة، فإنها وإن اختلفت مع المدرسة الأولى حول مكنن الإبداع حين رأت

أنّ البلاغة هي الكشف عن المعنى القائم في الذهن، إلا أنها ستلتقي معها حول سلطة المؤلف. ويعني ذلك أن ذلك المعنى هو معنى مقصود من قبل المؤلف دون غيره.

والتفات المدرسة الشيعية المعتزلية إلى جمالية الدال (الأصوات والألفاظ) بوصفها مكمّن المزية الإبداعية، لا يعني تغييب حاكمية المعنى، ظلّت تلك الجمالية محكومة برئاسة المعنى. والبنية اللفظية الأجل هي البنية التي تقدّم مقاصد المؤلف الدلالية كما مرّت في ذهنه وبوضعيتها المثلى. ولم يكن التفات المدرسة الأشعرية السنية إلى جمالية المدلول (البنية المعنوية المتشكّلة في ذهن المؤلف) بأقلّ تركيزاً على حاكمية المعنى، خصوصاً أنها قد رأت في اللفظ خادماً للمعنى مُستتَبِع لا يلوي على أيّ سلطة. والمدرستان في بحثهما عن المعنى بحثاً عن معنى مقصود محدّد بسلطة المؤلف وذلك وفاق العلمين اللذين تحدثنا عنهما، في أثناء الحديث عن التفسير القرآني. والعلمان وإن لم يكونا، في ثقافتنا القديمة، معروفين باسميهما الحديثين، إلا أنهما كانا موجودين بما وُظفَا له في عصرنا الحديث. والكلام على معنى المعنى من قبل عبد القاهر الجرجاني لم يكن مختلفاً عما نرمي إليه السيمائية والسيمائية المركّبة التي سماها بارت بالأسطورية (Mythologie). ومعنى المعنى لم يكن شيئاً آخر غير لازم الدلالة في الجملة الخبرية أو في الصورة البيانية أو البديعية.

ولم يكن المنهج السيميولوجي هو المنهج الوحيد الذي لجأ إليه نقدنا القديم ولكنه لجأ، مثله مثل التفسير القرآني إلى هذا المنهج وإلى المنهج الآخر عنيت به علم اللغة السيمانتيكي الذي يعتمد النظام اللغوي قاعدة في البحث عن الدلالة، وما تركيز عبد القاهر الجرجاني على التنكير وهو مسألة تنتمي إلى النظام النحوي في البحث عن دلالة الآية الكريمة ﴿وَأَشْتَقِلْ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ إلا من قبيل الارتكاز إلى علم الدلالة السيمانتيكية. وهكذا نجد أن ثقافتنا القديمة بشقيها القرآني والنقدي قد رأت في سلطة المؤلف السلطة العليا التي تتحدّد دلالة النص على أساسها، وذلك ارتكازاً على القصديّة التي آمنت بها إيماناً مكيناً.

ب- الثقافة الغربية الحديثة والدلالة

الانتقال إلى الحديث عن الثقافة الغربية وعن دورها في البحث عن دلالة النص يبعدنا عن مرتكز أساسي ارتكزت عليه الثقافة العربية القديمة عنيت به الوحي الإلهي. والثقافة الغربية المتعلقة بالعملية الكتابية لم ترتبط في أي مرحلة من مراحل حياتها بذلك الوحي، خصوصاً أن الغرب المسيحي لم يجد بين يديه ما وجده العرب المسلمون من كتاب مقدس هو نتاج إلهي مضموناً وأسلوباً. ولذلك فإن الإنجيل الذي دُون بأسلوب بشري لن يتدخل في تحديد الأدبية، عند

الغربيين، كما تدخل القرآن الكريم في الحياة الثقافية العربية. ويتحتم على ذلك أن تكون السلطة المتحكّمة بتحديد دلالة النص، وبالبرامج المطلوبة للبحث عن المعنى، في الغرب، سلطة متحوّلة بتحوّل الثقافة الغربية من مرحلة إلى مرحلة. ويدعونا ذلك إلى المرور على المناهج النقدية الغربية وفاق تسلسلها الزماني قدر الإمكان للكشف عن مركز السلطة فيها، لتحديد مدى صلاحيتها في التعامل مع النص القرآني، وغيره من النصوص الإسلامية.

ب.1 المنهج التاريخي

وهو من أقدم المناهج النقدية الغربية وأكثرها بدائية، فهو يعتمد على نظرية المحاكاة الأرسطية التي تنظر إلى الأدب على أنه انعكاس لأقوال البشر وأفعالهم وظروف معيشتهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والعقدية. وهذا المنهج يحرم المؤلف من سلطة فاعلة في نصّه؛ لأنّ النص بالنسبة إلى هذا المنهج، ليس سوى انعكاس للمناسبة، وللظروف التاريخية، بكلّ أبعادها، والنصّ ومن خلفه كاتبه ليسا سوى مرآة، لا حول لها ولا طول، ولا يمكنها أن تعكس إلا ما يوجد قبالتها. فهي حيادية إلى حد بعيد، ولا دخل لها بما توافر من مؤثرات خارجية. وفهم وظيفة كلّ من الأدب والأديب على هذه الشاكلة يعطي التاريخ السلطة العليا في تحديد دلالة النصّ من جهة وتحديد طريقة البحث عن تلك

الدلالة داخل النص من جهة أخرى. وتأتي المناسبة، ومعرفة الظروف التاريخية التي أحاطت بالأديب من أمور اجتماعية أو اقتصادية، أو سياسية، أو غيرها لتعطينا المفتاح الأقوى على فتح ما استغلق داخل النص من معانٍ. والانتقال بهذا المنهج من النص البشري إلى النص القرآني يجعله عديم الفاعلية ليس بالنسبة إلى المؤمن بأن النص القرآني نصّ متعالٍ على التاريخ وعلى الظروف المختلفة، ولكن بالنسبة إلى غير المؤمن بتعاليه أيضاً، لأنّ النصّ القرآني، وإن شكّل حلقة في سلسلة من الأديان التي سبقت، إلا أنّه نصّ مؤسس للتاريخ، ما زال يرى إلى نفسه أنه مفتاح لكل ما استغلق من مشكلات تعترض السيرورة البشرية عبر التاريخ.

ب.2 المنهج الاجتماعي

بعد هذا المنهج، مثله مثل المنهج التاريخي، منهجاً تكوينياً، لأنه يركز على نظرية الانعكاس عيناها، وإن اختلفت الحقيقة، مادة الانعكاس.. ولعلّ أعمق من أخذ بهذا المنهج هم الواقعيون الماركسيون. فهم يؤمنون أنّ البنية الفوقية ومن بينها الفن والأدب هي نتاج للبنية التحتية المتمثلة بقوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج. والمؤلف في هذه المدرسة، إنسان يحتل موقعاً داخل البنية التحتية التي تحدّد سلوكه وقناعاته وطريقة تفكيره وقواه الإبداعية الفنية والأدبية، وإذا تحدّد كلّ ذلك سلفاً وبناءً على تلك الموقعية يعني أن المعنى الذي

سَيَتَضَمَّنُهُ نَفْسُهُ هُوَ مِنْ تَكْوِينِ تِلْكَ الْبَنِيَّةِ، أَيِ مِنْ تَكْوِينِ الْحَالِ
الاجتماعية التي ينتمي إليها المؤلف. والسلطة العليا في
تحديد ما يمكن أن يعنيه نص من النصوص هي سلطة
المجتمع. وعودة السلطة إلى المجتمع في العملية الكتابية
تحرم المؤلف من مقاصد ذاتية تخصه. والقصدية قصدية
المجتمع، والبحث عن المعاني التي ترتبت عليها داخل النص
لا يتم إلا من خلال المعرفة بذلك المجتمع وتطلعاته وهمومه
والحياة التي يصبو إليها. وإذا كان الناقد ماركسياً بحث عن
المرحلة التاريخية التي يمر بها المجتمع: المشاعية أم
العبودية، أم الإقطاعية، أم البورجوازية، أم الاشتراكية،
وحاول تحديد الطبقة الثورية الصاعدة والطبقة التي ينتمي إليها
المؤلف، لأن كل ذلك قد أسهم من وجهة نظره في تكوين
النص وكل ذلك قادر، وحده، على إضاءة معانيه.

وإذا أردنا التفكير في قدرة هذا المنهج على مساعدتنا في
فهم دلالات نص إسلامي كنص الصحيفة السجادية، علينا أن
نبحث عن قدرة اختراق المادية التاريخية للحياة الإسلامية.
وإذا ما ظهر الإسلام في مرحلة كان المجتمع العربي فيها
قائماً في شق من حياته على المشاعية، مشاعية الأرض، وفي
شق آخر على العبودية، فإن مشروعه لم يكن مشروع إلغاء
لكل من المشاعية والعبودية على المدى الاستراتيجي فحسب،
ولكنه مشروع عدم السماح بقيام طبقة إقطاعية تستأثر بالأرض
أيضاً. كان نظام الإرث الإسلامي عامل تفتيت دائم للثروة

يحول دون تحوّلها إلى ثروة قادرة على الاحتكار وهو إلى ذلك لا يسمح بملكيّة زراعيّة تفوق قدرة الفرد على استثمار الأرض، فما لا يستطيع زراعته من تلك الأرض ينتقل إلى من يستطيع، ويعني ذلك أنّ الإسلام نظام مختلف عن النظام الماركسي له قوانينه التي لا يمكن لقوانين الماركسيّة أن تخرقها. ويفودنا هذا الأمر إلى القول إن ذهنيّة الإمام زين العابدين عليه السلام واقعة خارج نطاق المؤثرات التي تحدّث عنها الماركسيّة. والإمام (ع) إلى ذلك رجل ثقافة يحمل إراثاً علمياً متحدّراً إليه من الرسول الأعظم ﷺ عبر الأئمة المعصومين. ولا يمكن أن يُفهم نصّه إلا من خلال قصديّة المؤلف المنتمية إلى الثقافة الإسلاميّة المرتبطة بأئمة آل البيت. وإذا كان هذا المنهج عاجزاً عن مقارنة نصّ الإمام زين العابدين (ع) فكيف به أمام نص القرآن الكريم المتعالي على المجتمع وعلى التاريخ.

ب.3 منهج التحليل النفسي

هذا المنهج منهج تكويني أيضاً، مثله مثل المنهجين السابقين، فالنصّ الأدبيّ انعكاس لما هو قائم داخل العقل الباطن الخاص بالمؤلف. وأستاذ هذا المنهج بامتياز هو فرويد الذي رأى أن اللاوعي متعالٍ على الوعي داخل ثنائيّة (اللاوعي/الوعي). والمكبوتات ومرتبّات النقص أو التفوق هي التي تتحكّم إلى حد بعيد بسلوك الإنسان ونشاطه العملي

والإبداع بعيداً عن سلطة الوعي، العقل الظاهر، الذهن. وحين يتحكم اللاوعي بتحديد فنية النصّ والدلالات الكامنة فيه يعني تهميشاً لدور المؤلف وإقصاءً لقصدية. والبحث عن معنى النصّ ينفكّ عن القصد الواعي للمؤلف ليتوجّه إلى طفولته، وإلى سيرته التي أنتجت بنية لاوعيه ليجد فيها مفاتيح ما استغلق من معاني النص، وكتابات زين العابدين(ع) لا يمكن أن تكون السلطة العليا المتحكّمة بها هي سلطة عالم اللاشعور؛ لأنّ كتاباته رسالية فاعلة لا منفعة. والانتقال إلى النصّ القرآني يجعل هذا المنهج واقعاً خارج دائرته تماماً.

ب.4 المنهج النبوي

هو منهج ينظر إلى نفسه على أنه المنهج العلميّ بامتياز، ولذلك فهو صنو الحداثة بمقدار ما يُعَدُّ المنهج التفكيكيّ صنو ما بعد الحداثة. وإذا قامت حركة الحداثة، بشكل أساسي، على العقلانية والعلمية، انبثق المنهج النبويّ من اللسانية بوصفها ممثلة لتحوّل الدراسات اللغوية إلى دراسات علمية. ولقد جاءت اللسانية بمفهوم العلامة اللغوية القائمة على ثنائية الدالّ والمدلول. فكان أن انبنى على هذه الثنائية هذا المنهج العنيد فتعدّت إمكاناته اللغة إلى الأدب وإلى سائر الحقول المعرفية من اجتماع، وفلسفة، وتاريخ، ورياضيات وغيرها. وصار النموذج اللغويّ القاعدة التي ندرس من خلالها كلّ بنية. وإذا قام هذا المنهج على ثلاثة مبادئ هي: الشمولية،

والتحوّل، والتحكّم الذاتي، فإنه قد نظر إلى البنى، ومن بينها بنية النصّ على أنها وجود موضوعي وهي مستقلة عن منتجها، وعن عصره، وعن أيّ شيء يقع خارجها، حتى لقد دعا الفيلسوف الفرنسي روجيه غارودي هذا المنهج فلسفة موت الإنسان. وما يعنينا من هذا المنهج أنّه لم يهتم بما عبّر عنه النصّ، وحاول الإجابة عن سؤال آخر هو كيف عبّر؛ وطبيعة هذا السؤال تفيد أنّه مهتمّ بالجانب الفني، أو الشكلي وحده من دون أن يأبه للمضمون. ومنهج يرى أنّ السلطة العليا في العملية الكتابيّة للنصّ وحده، وأنّ بنية هذا النصّ تتصف من بين ما تتصف به بأنها بنية متحوّلة لا تستقرّ على حال، حتى ليحسّ الناقد أنّه أمام بنية غير مكتملة. والنصّ بناء عليها سعي إلى هذه الوضعيّة لا يتحقّق ولا يكمل بالنجاح.

وإذا كان بإمكاننا أن نطرح سؤال المنهج البنيوي الأثير: كيف عبّر النصّ عما عبّر عنه على نصّ الإمام زين العابدين(ع)، وهو سؤال مشروع للناقد، فإننا لا نفيد من هذا المنهج في الكشف عن دلالات نصّ السجّاد(ع)؛ لأنّه منهج لا يطرح سؤال الدلالة وكذلك بالنسبة إلى تفسير النصّ القرآني، وإذا جاز لأحدهم أن يسأل: هل يجوز أن نتعامل مع النصّ القرآني من خلال المنهج البنيوي؟ قلنا يحتاج الأمر إلى فتوى ناقد ضليع بأمور القرآن مثلما هو ضليع بأمور النقد.

ب.5 المنهج النبوي-السيمائي

هو منهج قائم على التعاضد بين البنيوية التي عرفناها والسيمائية. والسيمائية هي علم العلامات، أو علم الأنظمة العلامية. واتصال الإنسان بالعالم وبالأخرين لا يتم بواسطة اللغة وحدها، ولكن بواسطة العلامية أيضاً، والإنسان سابح في بحر علامي، اللغة جزء منه: الثياب علامات دالة، وكذلك الحركات، والسلوك، وكل ما في الوجود. وأن يستفي القرآن الكريم الجزء الصغير من السورة آية، وأن يدعونا للاعتبار من كل أثر ومظهر يعني أن القرآن الكريم يدعونا إلى الأخذ بالمنهج السيمبولوجي في كل مجال من مجالات تفكيرنا. والانتقال بالسيمائية إلى النص يعني تحييد النظام اللغوي، معجماً، وصرفاً، ونحواً، والاعتماد على لازم الدلالة الذي يؤمنه كل من التشبيه والاستعارة والكناية والطباق والمغالاة وغيرها. وارتباط السيمائية بالبنيوية يعني أن هدف هذا المنهج المركب لم تعد الإجابة عن السؤال: كيف عبّر النص؟ كافية، ولا بدّ من الإجابة عن سؤال ثانٍ هو عمّ عبّر؟ أيضاً. ويمهّد هذا السؤال الجديد إلى أن يكون هذا المنهج منهجاً صالحاً للتعامل مع كتابات الإمام زين العابدين(ع) في الصحيفة السجادية، وقد يكون صالحاً للتعامل مع النص القرآني أيضاً، شرط أن يعترف المنهج السيمائي بالقصدية، أي سلطة المؤلف.

ب.6 المنهج البنيوي-التكويني

منهج أسسه لوكاتشر الذي كان بنيوياً فقط قبل اعتناقه الماركسيّة. وعندما اعتنق الماركسيّة صار بنيوياً-تكوينياً، بعد أن زاوج بين البنيويّة والاجتماعيّة، معطياً السلطة للثنائي (النصر/المجتمع). وإذا كنا قد تناولنا كلاً من طرفي هذا الثنائي سابقاً، فلا داعي للتفصيل مع ما يمكن أن تنتجه المزاوجة من أمور لا يؤمنها كل جزء من جزئي المنهج المركّب منفرداً.

ب.7 المنهج الموضوعاتي

ينطلق هذا المنهج من فهم للأدب مفاده أنّ الأدب موضوع تجربة أكثر مما هو معرفة. وأن هذه التجربة ذات جوهر روحي، ويعني ذلك أن موضوع التجربة هو وعي الذات. ولكن على أيّ مستوى يتمّ هذا الوعي؟ يرى هذا المنهج أنّ الكاتب عندما يمارس الكتابة لا يقول ذاته فحسب، بل هو يبتدعها في استخدام الكلمات. أي أنّ هذه الكلمات لا تأتي مصطبغة بذات كاتبها فحسب، ولكنها تعيد تكوين تلك الذات وإنتاجها أيضاً. ونجدنا أمام معنيين لهذا الكلام. هل المقصود بذلك أنّ الكتابة هي إبداع مركّب: إبداعٌ للكلمات يعطيها أبعاداً دلالية لم تكن لها، وإبداع

للعالم عبر تعديله؟ أم المقصود هو ما ذهب إليه لاكان من أن وجود الذات لا يتحقق إلا عبر الكتابة؟ والحقيقة أن هذا المنهج ينظر إلى العمل الأدبي على أنه مغامرة، مصيرٌ روحي يتحقق في حركة إنتاج الذات. فالأنا المبدع يبتدع نفسه في الحركة التي يقول فيها ذاته. وقول الذات هو ابتداع الذات. أي إنه يعبر عن نفسه بتجاوزها، ويؤدي ذلك إلى القول بأن العمل الأدبي وعي دينامي قيد التشكل.

وفعل القراءة للموضوع الذي يتحدد بحسب تكراره ظاهراً أو خفية، ينطوي على التقاء وعيين: وعي القارئ ووعي المؤلف. وهذا اعتراف صريح بالقصدية وبسلطة المؤلف. هذه السلطة وإن كانت أساسية في هذا المنهج إلا أنها ليست السلطة الوحيدة. تشاركها سلطة القارئ، وهذا يعني شراكة بين المؤلف والقارئ، شراكة، يُضاف إليها مفهوم الأدب المغامرة، تطلب منا التفكير طويلاً وعميقاً قبل الإعلان عن موقف يتعلق بعلاقة هذا المنهج بالديني والمقدس.

ب. 8 منهجا ما بعد الحداثة

ما بعد الحداثة يعني رفضاً للحداثة بكل قيمها ومنهجها خصوصاً ما يتعلق باللوغومركزية، أي سلطة العقل. ولقد أنتجت هذه المرحلة منهجين: الأول هو نظرية التلقي، والثاني هو المنهج التفكيكي.

ب.8. 1 نظرية التلقي

وهي نظرية ألمانية المولد والنشأة ترى في جانبها المتطرف أن المؤلف لا يحدّد قصده. يعني أنه فاقد لأيّ سلطة في ما يتعلّق بتحديد المعنى. وإذا نفت هذه النظرية سلطة المؤلف، فإنها لا تقف عند هذا الحدّ ولكنها تنفي، وبجانبها المتطرف أيضاً، أيّ سلطة للنصّ في تحديد المعنى. السلطة كلّ السلطة للمتلقّي الذي يحدّد وحده ما يقوله النصّ. والنصّ، بناءً على ذلك، يقول معنى مختلفاً مع كل قارئ جديد. وإذا كان الأمر كذلك، هل يمكننا أن نتعامل من خلال هذه النظرية مع المقدّس والديني، وقبل ذلك ما مدى قناعتنا بها؟

ب.8. 2 المنهج التفكيكي

ينفي هذا المنهج مركزية العقل ومرجعته، أي أنّ العقل، بالنسبة إليه، ليس مرجعاً صالحاً نحدّد على أساسه الخطأ والصواب. والأنظمة العقلية أنظمة بلاغية، وأنظمة في الإقناع. ويعني هذا ألا وجود للحقيقة. الحقيقة مجرد وجهة نظر تتحدّد بإرادة القوة. ولن أدخل في تفاصيل هذا المنهج ومنعرجاته، ولكنني مرّكز على ما يتعلّق بالبحث عن المعنى في نصّ من النصوص. وهنا أجدني أقف عند ثنائية (الذات/الآخر). فالذات ليست سوى مكان لتزاحم الآخرين فيها، يأتي

الإنسان إلى الحياة وهو مجرد إمكانية، لا يمتلك أي ثقافة، يتدخل الأبووان أولاً ثم المجتمع ثم المدرسة والكتاب لملء الفراغ الثقافي. والمعرفة التي جمعها ليست سوى حضور الآخر في ذاته. فالذات هي هذا الآخر المجتمع من مختلف الأزمان والأمكنة. وأنا لست أنا. أنا هو الآخرون.

ونقف أيضاً عند دلالة الكلمة. والكلمة كما هو معروف في علم اللغة عبارة عن نماء مستمر تكتسب مع كل استعمال جديد أبعاداً دلالية جديدة. والبعد الجديد هو أثر لأصل. والأصل هو أثر لأصل سبقه وصولاً إلى لحظة ولادة هذه الكلمة. والوصول إلى دلالة الكلمة عند ولادتها لا يعني أننا وصلنا إلى الأصل الأول. فهذه الكلمة أثر لأصل كان انفعالاً قبل ولادة اللغة وهذا الانفعال أثر لأصل انفعالي سبقه، وصولاً إلا ما لا يمكن أن نصل إليه، إلى اللامعنى. والنص كالكلمة هو أثر لما لا يعد ولا يحصى من النصوص التي قرأها كاتب هذا النص. والنصوص التي لا تعد هي أثر لنصوص أخرى وهكذا وصولاً إلى ما لا يمكن الوصول إليه إلى اللامعنى.

وأختصر الكلام لأقول إن هذا المنهج بخلاف كل المناهج التي سبقته. فتلك المناهج تبحث عن معنى بقطع النظر عن السلطة التي تحدده. أما هذا المنهج فباحث عن تضييع المعنى، عن العدمية.

ومما لا شك فيه أنّ هذا المنهج بهول ما يطرحه يدعونا إلى تأسيس المؤسسات الثقافية التي تطرح على نفسها أسئلة جادة بحجم هذه التحديات التي تواجهنا بها هذه المناهج. صحيح أنّ هذه المناهج لم تضع في حسابها النصّ المقدس إلا أنّ إهمالها ذلك النصّ ليس أمراً حيادياً بلا دلالة. ونحن مدعوون لإنتاج ثقافتنا التي تمكّنا من الإجابة عن مجموع هذه المناهج من جهة، ومن إنتاج مناهجنا من جهة أخرى.

الإعجاز القرآني وعلم الدلالة العربي الإسلامي من خلال تمهيد الشهيد الثاني (قده)

تمهيد

يتناول هذا البحث علم الدلالة العربي الإسلامي من خلال كتاب الشهيد الثاني (قده) "التمهيد"، لما يمثل هذا الكتاب من ثمرة لجهود تاريخية متتابعة بذلها علماؤنا الأجلاء على مر التاريخ مستفيدين من تضاف (علم الأصول) إلى (علوم اللغة العربية) خصوصاً أن الشهيد الثاني (قده) كان ذا منهج واضح في بحثه عن الدلالة يركز في جانب أول إلى أسئلة اللغة العربية التي طرحها على نفسها بوساطة ثنائيات عديدة: هي ثنائية (اللفظ/المعنى)، وثنائية (الحقيقة/المجاز)، وثنائية (التوقيف/المواضعة)، وفي جانب آخر إلى إمساك ذلك المنهج بعلمي الدلالة واستخدامهما استخداماً خلاقاً في أثناء بحثه عن مدلول النص القرآني بوصفه الحكم الشرعي. ونقاط هذا البحث الأساسية أربع: علم الدلالة في الغرب، الدلالة وحضارة النص، دلالة التمهيد بين المنهجين اللساني والسيمولوجي، الشهيد الثاني وأسئلة اللغة العربية.

1- علم الدلالة في الغرب

الدلالة في الغرب الحديث، موضوع علمين متميزين متصلين هما: السيمانتيك (les sémantique)، والسيميولوجيا (les sémiologie)، ولقد ترجمت إلى العربية مؤلفات عديدة تناول هذين العلمين. ومن يتجاوز رداءة العديد من تلك الترجمات يقع في لبس المصطلح واضطرابه⁽⁴⁵⁸⁾، فلا يكاد يفقه أساسيات هذين العلمين، ويضطرّ إلى بذل جهود كبيرة من أجل استيعابها.

وعلم الدلالة (السيمانتيك) "علم لغويّ حديث يبحث في الدلالة اللغوية التي تُلتزم فيها حدودُ النظام اللغوي، والعلاقات اللغوية"⁽⁴⁵⁹⁾، استناداً إلى العلمية السوسيرية في الدراسات اللغوية⁽⁴⁶⁰⁾، فيكون الفضل في الدلالة لجذر العلامة اللغوية ثم لصيغتها⁽⁴⁶¹⁾. ويتعدّى هذا العلم دراسة معاني المفردات إلى دراسة معاني الجمل والملفوظات على

(458) نقل كلاهما إلى العربية باسم (علم الدلالة)، وإذا عرّبوا كلمة (sémantique) (السيمانتيك) للدلالة على أحدهما أطلقوا على الآخر (علم الدلائل) و(الدلائلية) و(السيميولوجيا).

(459) عدنان بن فزيل، اللغة والدلالة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1980، ص، 50.

(460) دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، لبنان، دار نعمان، 1984، ص18.

(461) عدنان بن فزيل، م.س، ص53.

حدّ سواء⁽⁴⁶²⁾، بما يراعي تلازم النحو والدلالة⁽⁴⁶³⁾. وإذا أردنا أن نختصر حقيقة هذا العلم قلنا إنه المنهج اللساني في دراسة الدلالة.

أما هدف علم الدلالة الآخر (السيمولوجي) فهو "صوغ الممارسات المتجاوزة للسانيات وقولبتها"⁽⁴⁶⁴⁾، ولذلك فإن مادة هذا العلم تتعدّى العلامة اللغوية إلى العلامة غير اللغوية: أشارات السير، حركات الجسد، اللباس، غيرها⁽⁴⁶⁵⁾.

2- الدلالة وحضارة النصّ

ولقد أدّى التقاء العلمين في البحث عن أنظمة إنتاج الدلالة إلى اختلاف علماء الغرب حول تحديد أيّهما يتّسع للآخر⁽⁴⁶⁶⁾. وإذا لم تصل إشارات العلماء العرب في

(462) علنان بن ذريل، اللغة والدلالة، ص 54.

(463) منذر عياشي، اللسانيات والكلمة، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1996، ص 54.

(464) جوليا كريستيفا، الدلائلية علم أو نقد للمعلم، العرب والفكر العالمي، العدد الأول، 1988، ص 61.

(465) بارت، علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، اللاذقية، دار الحوار، 1987، ص 47 وما بعدها.

(466) رأى سوسير أن المنهج اللساني جزء من المنهج السيمولوجي، م.س، ص 27، ورأى بارت أن المنهج السيمولوجي جزء من المنهج اللساني م.س، ص 28 - 30.

تمايز هذين العلمين⁽⁴⁶⁷⁾ إلى مرحلة الاختلاف حول دور كلٍ منهما بالنسبة إلى الآخر، إلا أنهم لم يكونوا غرباء عنهما⁽⁴⁶⁸⁾، بل على العكس من ذلك اشتغلوا بهما في وقت مبكر من مرحلة ظهور القرآن الكريم. فالحكم الشرعي "خطاب الله تعالى، أو مدلول خطابه"⁽⁴⁶⁹⁾ على حد تعبير الشهيد الثاني يتسع لمجمل حياة الإنسان وسلوكه سياسة وثقافة واجتماعاً واقتصاداً. وهو إلى ذلك (مبتداً) في جملة الشهيد خبرها (خطاب الله تعالى أو مدلول خطابه). والمبتداً عند النحاة والأصوليين معاً "منحصرٌ في خبره دون العكس"⁽⁴⁷⁰⁾، ويشكل هذا وعياً مبكراً بأن الحضارة العربية الإسلامية هي (حضارة النص القرآني)⁽⁴⁷¹⁾ ويستتبع ذلك أن يكون البحث العربي في الدلالة نتاجاً لحضارة ذلك النص⁽⁴⁷²⁾ الذي استقطب مختلف العلوم العربيّة حول

(467) الجاحظ، البيان والنبين، تحقيق محمد عبد السلام هارون، لبنان، دا الفكر، الطبعة الرابعة، ص 80 - 83.

(468) عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، بيروت، دار الطليعة، 1985 .

(469) م.ن.، ص 29.

(470) عبد القاهر الجرجاني، ص 399.

(471) منذر عياشي، م.س، ص 95.

(472) م. ن.، ص 91 - 92.

نفسه⁽⁴⁷³⁾، لا بل فعل أكثر من ذلك حين أقام تماسك تلك العلوم وتكاملها⁽⁴⁷⁴⁾. وليس غريباً أن تكون الحضارة العربية الإسلامية فعلاً لغوياً⁽⁴⁷⁵⁾. والكون بالنسبة إليها فعل لغوي مرتكز على قوله تعالى ﴿كُنْ فَيَكُونُ﴾⁽⁴⁷⁶⁾. والقول بأن الحضارة العربية فعل لغوي إنما يميّزها من تلك الحضارة التي تشكّل أجوبة لأسئلة يطرحها الإنسان، في مرحلة من تاريخه، حول كيفية تحقيق حاجاته أو كيفية مواجهة التحديات التي تهدّد وجوده سياسية كانت، أم وجودية، أم اقتصادية، أم ثقافية، أم اجتماعية. وانطلاق الحضارة العربية الإسلامية من النصّ الموحى به إلى الرسول ﷺ يعني أنّ هذا النصّ هو قراءة للوجود وتسمية لأشياءه ومكوناته، أي أنّه نظام دلالي أساسي تنبع منه جميع الأنظمة الدلالية سيمانتيكية كانت أم سيميولوجية، وفي كلّ الأزمنة. ولقد تنبّه أحمد بن فارس إلى شيء من هذا حين قال: "كانت العرب في جاهليتها على إرث من إرث آبائهم في لغاتهم وآدابهم ونسائكهم وقرايبهم، فلمّا جاء الله جلّ ثناؤه بالإسلام حالت أحوال ونُسخت ديانات، وأبطلت أمور، ونُقلت من اللغة ألفاظ إلى مواضع

(473) علي حرب، التأويل والحقيقة، بيروت، دار التنوير، 1985، ص 37.

(474) منذر عباسي، م.س، ص 10.

(475) م.ن، ص 93.

(476) آل عمران، 47/3.

آخر بزيادات زبدت، وشرائع شرّعت، وشرائط شرطت فعفا الآخر الأول⁽⁴⁷⁷⁾. ويذهب أبعد من ذلك في تدقيق حقيقة هذه النقلة في دلالة الألفاظ فيقول: 'كان مما جاء في الإسلام ذكر المؤمن والمسلم... والعرب إنما عرفت المؤمن من الأمان، والإيمان هو التصديق، ثم زادت الشريعة شرائط وأوصافاً بها سُمّي المؤمن بالإطلاق مؤمناً'⁽⁴⁷⁸⁾. وتنبيه ابن فارس إلى تحوّل في دلالة العلامات مثل (مؤمن)، وغير اللغوية من مثل (النسائك) و(القرايين) بناءً على حكم الشرع الذي هو خطاب الله تعالى أو مدلول ذلك الخطاب، إنما يؤكّد ارتباط الدلالة بحضارة ما. وهذا ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا حديثاً حين رأت أنّ الدلائلية (السيمولوجيا) هي علم الإيديولوجيات⁽⁴⁷⁹⁾، بما يعني أنّ دلالة أيّ علامة غير منفصلة عن الإيديولوجيا التي تنظمها. وهي في ذلك ماركسيّة تنطلق من اعتقاد ماركسي مفاده أن الإيديولوجيا بنية فوقية ناتجة عن البنية التحتية القائمة على وسائل الإنتاج وملكيّتها، أي أنها أجوبة كليّة عن أسئلة كليّة تتناول الحاجات والتحديات.

(477) ابن فارس، الصاحبي، تحقيق سيّد صقر، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، لا تاريخ، ص78.

(478) م.ن، ص83.

(479) جوليا كريستيفا، م.س، ص63 و66.

أما الثقافة العربية الإسلامية المبنية على النص القرآني، فإنها مُرتبطة بخصوصية هذا النص الذي يجمع وظيفة النص التداولي النفسي إلى وظيفة النص الإبداعي في اعتبار اللغة غاية بحد ذاتها. ويتجاوزهما إلى خاصية الإعجاز⁽⁴⁸⁰⁾، مقدماً نفسه على أنه الرؤية المكتملة إلى الوجود القادرة على الإجابة عن الأسئلة التي تطرحها سيرونة الحياة. وإذا كان النص، أي نص "منبع النشاط، والمتعالي على كل نشاط"⁽⁴⁸¹⁾ في الوقت نفسه، فإن النص القرآني يشكل سلطة مرجعية للعقل العربي⁽⁴⁸²⁾.

كيف لا والملتقى العربي في تكوينه النفسي والاجتماعي والثقافي والسياسي جزء من دلالة ذلك النص⁽⁴⁸³⁾؟ وهو حين يعود إليه بحثاً عن دلالة يدرك أن الدلالة لا تأخذ معناها مما تقوله لغة النص فقط، ولكن من طبيعة الخطاب القرآني أيضاً⁽⁴⁸⁴⁾ ويحتاج في ذلك إلى منهج سيميولوجي، لا إلى

(480) منذر عياشي، م.س ص 93 وما بعدها.

(481) مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة الكويتية، عدد 193، 1995، ص 76.

(482) محمد عابد الجابري، خصوصية العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية، بيروت، دراسات عربية، نيسان 1982، ص 70 - 71.

(483) منذر عياشي، م.س، ص 102.

(484) م.ن، ص 13.

منهج لساني، لأن السيميولوجيا تستطيع أن ترى النص إشارة يتضمن دالها القصد⁽⁴⁸⁵⁾.

3- دلالة التمهيد بين المنهجين اللساني والسيميولوجي

رأى بعضهم "أن علم الأصول على وجه الإجمال، إنما هو بحث في الدلالة لفظاً وجملة، نصّاً وسياًقاً"⁽⁴⁸⁶⁾، وإنه قد تعاطى مع اللغة بوصفها نظاماً، والعودة إلى كتاب الشهيد الثاني "تمهيد القواعد" الذي يُعدُّ نموذجاً جيداً لكتب هذا العلم، يشكل مُدخلاً سليماً للتعرف إلى أبعاد هذه المسألة. ولقد تنوعت المباحث اللغوية في هذا الكتاب. عالج بعضها اللفظ معجماً وصرفاً، وبعضها الآخر الجملة، وتعدى قسم منها اللساني إلى السيميولوجي.

3.1 اللفظ والدلالة

يواجه القارئ قلقاً عميقاً عند الشهيد الثاني في أثناء بحثه عن حقيقة الدلالة. فكلمة (موالي)، بالنسبة إلى معتقٍ للعبيد، معتوق، كلمة مشتركة تفيد الذين أعتقوه من قبل، والذين أعتقهم من بعد. ولذلك فهو حين يوصي لمواليه بمالٍ فإن هذه الرصية مشكّلة بالنسبة إلى الشهيد الثاني يرى فيها أربعة وجوه "أحدها: أنه يُقسَّم بينهما لتناول الجمع المعروف لهما،

(485) منذر عياشي، م.س، ص 67.

(486) م.ن، ص 11.

حيث لم يشترط فيه اتحاد المعنى، أو لأنَّ المشترك يُحمَل على معنييه. والثاني: صرفه إلى الموالى من أعلى، لقريئة مكافأتهم. والثالث: لهم من أسفل، لجريان العادة بكونهم محتاجين غالباً. والرابع البطلان، لأنَّ المشترك لا يُحمل على معانيه ولا على بعضها بغير قريئة والقرضُ انتفاؤها هنا⁽⁴⁸⁷⁾.

وتعتبر هذه الوجوه الأربعة عن قلبي معرفتي وضعنا أمام أربع دلالات محتملة بُنيت كلُّ واحدة منها على حجة قوية. الإطلاق في الوجه الأول، والمكافأة المبنيّة على الوفاء المطلوب في الثاني، والحاجة الداعية في الثالث، وغياب القريئة في الرابع. ولا يعني ذلك أن الشهيد (قده) يزجي إلينا أحجية للتسلية، ولكنه يعبر عن إحساسه بالمسؤولية الدقيقة والخطيرة التي ربّها القرآن الكريم على العلماء بوصفه خطاباً وحكماً شرعياً في الوقت نفسه. والكلمة المشتركة التي أوجدت مثلَ هذا التشبُّث في الدلالة هي جزء من نظام اللغة الذي يُؤسّس الكلام عليه. وإذا وجد الشهيد الثاني (قده) أنَّ البحث عن الدلالة من خلال هذا النظام الذي قام على أساسه علم الدلالة (السيمانتيك) غيرُ مجدٍ بشكل كامل، لجأ إلى البحث عن الدلالة من خلال نظام قائم خارجَ نظام اللغة ومتصل به في الوقت نفسه، أي من خلال ما أسماه العصر الحديث بالسيمولوجيا.

إذ يتحوّل مدلول الكلام الناجم عن أعمال المنهج

(487) الشهيد الثاني، م.س، ص 389.

اللساني إلى علامة سيميولوجية مكوّنة من دالٍّ ومدلولٍ، هو تلك الأوجه التي عدّدها للوصيّة. وهذه الأوجه لم تصل بالشهيد الثاني (قده) إلى برد اليقين، فظلّ الأمر معلقاً من غير ترجيح لأيٍّ منها. وعدم الترجيح إشارة إلى أنّ الكلام الذي حُلّل لا يشكّل نصّاً مبنياً على قصديّة قابلة للتأويل خصوصاً أنّه خطاب تداوليّ لا إيداعي ولا قرآني.

وتعامل الشهيد الثاني (قده) مع الدلالة الصرفيّة مثلما تعامل مع الدلالة المعجميّة. فبنية (اسم الفاعل) الصرفيّة التي تطلق "على الحال، وعلى الاستقبال، وعلى الماضي" إطلاقاً حقيقيّاً عند النحاة⁽⁴⁸⁸⁾ مختلف حول كونها حقيقة أو مجازاً في الماضي عند الأصوليين. ولقد استطاع الشهيد الثاني أن يربط ذلك الاختلاف بالانتماء العقدي للمختلفين. فالشيعة والمعتزلة يقولون إنّ اسم الفاعل هو حقيقة في إطلاقه على الماضي، والأشاعرة إنّ مجاز. وهو وإن لم يصرّح بالتعليل كاملاً، إلا أنه ألمح إليه عندما أشار إلى أنّ موقف الأشاعرة، كان بسبب اعتقادهم بأنّ الصيغ توقيفيّة⁽⁴⁸⁹⁾. والتوقيفيّة مرتبطة بقوله إنّ كلام الله قديم، وهو معنى قائم في ذات الله منذ الأزل، بعكس الشيعة والمعتزلة الذين قالوا باصطلاحية الصيغ المرتبطة بقولهم إنّ كلام الله محدث وهو تلك الأصوات والألفاظ القرآنيّة. ولذلك فإنّ قول القائل

(488) الشهيد الثاني، التمهيد، ص 354.

(489) م.ن.، ص 354.

لامراته عند الأشاعرة: "أنت طالق، مختصّ بالحال والاستقبال من دون الماضي؛ لأنّ دلالة اسم الفاعل على الطلاق من المشترك اللفظي بين الحال والمستقبل، ولا يتعدّى إلى الماضي إلا مجازاً"⁽⁴⁹⁰⁾. وتشكل معالجته هذه إشارة واضحة إلى الوعي المبكر بمشكلات الدلالة. فهو بعد أن قاده إحساسه المرهف إلى تجاوز ما بتنا نعرفه بالمنهج اللساني إلى المنهج السيميولوجي، رأيناه يربط الموقف الدلالي بالانتماء العقدي ربطاً يدلّ على إمساكه بحقيقة أهمّ نفّس ما التبس علينا من قضايا الدلالة في الأبحاث اللغوية العربية القديمة.

2.3 الجملة والدلالة

ويتناول الشهيد الثاني دلالة الجملة بالطريقة نفسها، إذ افترض ابتداءً حين تصدّى لقول أحدهم (بغ هذا العبد مع هذه الجارية) بأنّ المتلقّي في وضعية من اثنتين: إمّا أن يعلم إرادة المتكلم إجتماعهما في صفقة واحدة، أو مجرد إجراء البيع عليهما بصفقة واحدة أو بصفقتين، وإمّا أن تشبه عليه الحال⁽⁴⁹¹⁾. وعلم المتلقّي بإرادة المتكلم يعني أن القصد معروف من قبله بسبب خبرة أو حديث سابق. ويشير هذا إلى أن القول الذي أمامنا هو جزء من ملفوظ أو نصّ أكبر منه،

(490) الشهيد الثاني، التمهيد، ص 345 - 355.

(491) م.ن، ص 375.

أو هو تابع لجزء من الكلام مسكوت عنه هنا، وهو معروف من المرسل والمرسل إليه. وفي حال عدم وجود مثل هذا التقدير، ففي قول الشهيد الثاني (قده): (أن تشبه الحال)، وفي قوله أيضاً: (من احتمال الأمرين معاً أو فرادى) إشارة إلى أن المستويين الصرفي والنحوي للملفوظ غير قادرين وحدهما على تقديم دلالة دقيقة محددة. وهو كما فعل في المرة السابقة سيلجأ إلى المنهج السيميولوجي من أجل الوقوف على حقيقة الدلالة. ولذلك فهو يرى في القول: (بغ هذا العبد مع هذه الجارية)، علامة تتجاوز المنهج اللساني لتوصي إلى أن أحد المبيعين رديء والآخر جيد؛ لأن من "عادة الناس ضم الرديء إلى الجيد وبيعهما بيعة واحدة" على حد تعبيره، فإن ترجيح هذه الدلالة قائم على جودتها وعلى أنها أمر متيقن. ولا يعني هذا الترجيح أن الشهيد الثاني (قده) قد استسلم لدلالة واحدة. ولكنه على العكس من ذلك يقول: "لا يتعين الأول [الصفة الواحدة]، لأن الثاني أعم منه"⁽⁴⁹²⁾، تاركاً الأمر معلقاً كما في المرة السابقة وإن لم يكن بالمستوى نفسه؛ لأن الترجيح الغائب هناك وارد هنا بشكل واضح. والبحث عن الناجم من خضوع ذلك المنهج وتبعيته للسياق والقصد، بما يبقى المسافة قائمة باستمرار بين

(492) الشهيد الثاني، التمهيد، ص. 375.

الحقيقة والكلام⁽⁴⁹³⁾، ويشكل هذا إدراكاً بأن الدلالة ليست محكومة بالنظام اللساني معجماً وصرفاً ونحواً فحسب. ثمة أنظمة مستقلة عن ذلك النظام تحتاجها الدلالة لكي تأخذ حيزها في الوجود، ذلك الوجود المشكل باستمرار.

3.3 الشهيد الثاني والمنهج السيميولوجي

تحدث الشهيد الثاني (قده) عن مفهوم الموافقة الذي يتعلق بملفوظ يتناول حكماً ويسكت عن آخر مؤكداً 'أن الحكم في المسكوت عنه أولى به في المنطوق'⁽⁴⁹⁴⁾. استخدامه تعبير (المسكوت عنه) يدخلنا مباشرة في علم الدلالة السيميولوجي؛ لأن علامات هذا النظام الدلالي ساكنة جميعها عن المدلول في الوقت الذي تشير إليه. وقوله: (أولى) لجوء إلى المنطق في تعليل إرادة المسكوت عنه. ولئن استنتج الشهيد الثاني (قده) من قوله تعالى: ﴿فَلَا تَقُلْ لَمْآءَ أُفٍّ﴾⁽⁴⁹⁵⁾ تحريم ضربهما ونحوه من أنواع الأذى⁽⁴⁹⁶⁾، فإن هم الحصول على الحكم الشرعي قد أفسد عليه البحث عن الدلالة السيميولوجية الأساسية التي يكتنزها هذا التعبير. وهي تعظيم مقام الوالدين والترهيب الشديد من التعرض لهما حتى

(493) أدونيس، الكتابة وآفاق النص القرآني، ص 20.

(494) الشهيد الثاني، م.س، ص 108.

(495) الإسراء، 23 / 17.

(496) الشهيد الثاني، م.س، ص ن.

ولو كان الأذى (أف). ووصل إلى الموقف نفسه حين تعرّض لقوله تعالى: ﴿وَمَنْ يَمَلِّ يَثْقَالَ ذَرُّهُ﴾⁽⁴⁹⁷⁾، فالجزء بما فوق المثقال⁽⁴⁹⁸⁾ ليس هو المطلوب هنا، ولكن دقة الحساب. ووقف هم الحصول على الحكم الشرعي حائلاً في موضع ثالث أيضاً. فقوله تعالى: ﴿إِنْ تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ سَبْعِينَ مَرَّةً فَلَنْ يَغْفِرَ اللَّهُ لَهُمْ﴾⁽⁴⁹⁹⁾ لا يعني أن تجاوز السبعين إلى رقم أعلى لا يؤدي إلى الغفران بقدر ما يعني الإشارة إلى عظم ذنب لا يُغتفر. وتناول الشهيد الثاني (قده) هذا المستوى من الدلالة يعني أن النصّ عنده أوسع من اللغة. وهذا ما دفعه ليتوسّل مفهوم الموافقة في البحث عن الدلالة، وإن لم يكن مطلوباً منه أن يسميه المنهج السيميولوجي بسبب انتمائه الزماني. كلّ ما نستطيع أن نقوله بهذا الصدد أنه أحسن إحساساً قوياً، كما أسلفنا، بأنّ المنهج اللساني عاجز وحده عن الوصول إلى الدلالة، لأنّه يقف عند حدود دال الكلمة، يعكس المنهج السيميولوجي (الموافقة) الذي يرى النصّ إشارة يتضمن دألها القصد⁽⁵⁰⁰⁾. وحين يتعلّق الأمر بالنصّ القرآني نجد أنفسنا قد انفتحنا على منهج دلاليّ أسماء القرآن الكريم التأويل. والتأويل لم يكن لرفع التناقض بين العقل والنصّ،

(497) الزلزلة، 80/99.

(498) الشهيد الثاني، م.س، ص.ن.

(499) التوبة، 80/9.

(500) منذر عياشي، م.س، ص 76.

ولا لتغليب دلالة على أخرى كما ذهب بعضهم⁽⁵⁰¹⁾. فقد أشار إليه القرآن الكريم لا ليُدفع به حرجٌ، أو يُقام بعملية اختبار بين دلالات يحتملها النص. فالحقيقة غير ذلك، لأن القائم بالتأويل حاملٌ رؤية يواجه بها نصاً (علامة) تحدّد الرؤية الدلالة، وإن أقرّت تلك الرؤية بوجود غيرها من الرؤى التي قد تصل إلى حقائق دلالية مختلفة. والتأويل بما يوليه من أهمية للمتلقي ورؤيته إيماءً واضحة إلى منهج ثالث في البحث عن الدلالة. عنيّا به نظرية التلقي التي تشرك المتلقي في إنتاج الدلالة، وإن كانت الشراكة، فيما يتعلق بالنص القرآني، قادرةً على إعادة المسارب جميعها إلى النبع الواحد، لأن المتلقي بالنسبة إليه جزء من دلالة⁽⁵⁰²⁾. ولا تنفصل هذه النظرية عن المنهج السيميولوجي، ولكنها تعزّزه حين تستسيغُ نظامَ المطوّاع القابل لتعدّد القراءات على حساب النظام اللساني الذي يعدّ منهجاً دقيقاً في تأدية الدلالة إذا ما عزل عن غيره من الأنظمة.

4- الشهيد الثاني (قده) وأسئلة

اللغة العربية عن نفسها

شغلت بالّ العاملين في حقل اللغة العربية، داخل الإطار

(501) على حرب، م.س، ص 35 - 37.

(502) منذر عياشي، م.س، ص 102.

القرآني، ثلاثة أسئلة. يتعلق الأول بثنائية (اللفظ/المعنى) المحددة لمفهوم الكلام، والثاني بثنائية (الحقيقة/المجاز)، والثالث بثنائية (التوقيف/المواضعة). وما كنا لتوقف عند هذه الأسئلة لولا علاقتها بالدلالة. إذ يترتب على الميل إلى هذا الطرف أو ذاك من الثنائيات الثلاثة تبايناً في تحديد حقيقة الدلالة.

1.4 الشهيد الثاني وثنائية (اللفظ/المعنى)

شهدت الساحة الثقافية العربية الإسلامية موقفين أساسيين من هذه الثنائية. قال الشيعة والمعتزلة، إن الكلام هو تلك الألفاظ والأصوات. وذلك بناء على قولهم بحدوث كلام الله. وقال الأشاعرة: إن الكلام هو المعنى القائم في النفس، وذلك بناء على قولهم بقدم كلام الله تعالى⁽⁵⁰³⁾. ولقد أدى هذا الافتراق في فهم الكلام إلى افتراق في الوقوف عند حقيقة الدلالة. ولقد أشار الشهيد الثاني (قده) إلى هذه المسألة بوضوح⁽⁵⁰⁴⁾ مؤسساً عليها افتراق المواقف في تحديد الدلالة. ناقش عبارة (إني صائم) في حديث الرسول ﷺ "فإذا كان يوم صيام أحدكم، فلا يرفث ولا يجهل. فإن امرؤ شاتمته

(503) للتوسع في هذه المسألة، علي زيتون، الإعجاز القرآني وأثره في تطور النقد الأدبي، بيروت، دار، 1992.

(504) الشهيد الثاني، م.س، ص 79.

(505) صحيح البخاري، (كتاب الصوم)، 34/3.

أو قائله، فليقل: إني صائم⁽⁵⁰⁵⁾. فقال جماعة، ولعلمهم
 الأشاعرة رأوا ألا "معنى لذكره بلسانه إلا إظهار
 العبارة"⁽⁵⁰⁶⁾، وذهبوا إلى أن المقصود بتلك العبارة تذكير
 النفس بالصيام لتنزجر⁽⁵⁰⁷⁾، بينما رأى فريق آخر، وهم
 الشيعة أن المطلوب أن يقول تلك العبارة (إني صائم) بلسانه
 "حملاً على المعنى الحقيقي"⁽⁵⁰⁸⁾. ولئن استفاض في متابعة
 هذه المسألة من خلال أمثلة عديدة⁽⁵⁰⁹⁾، فإنه قد انطلق من
 هذه الحقيقة ليلحق أبعاد مفهوم الكلام بشكل دقيق من
 خلال متابعته مسألة اختلاف الكلام عن كل من الكتابة
 والإشارة حين قال: "إطلاق الكلام على الكتابة والإشارة
 وما يفهم من حال الشيء، إطلاق مجازي على الصحيح، لا
 من باب الاشتراك"⁽⁵¹⁰⁾ وإذا أراد أن يوضح لنا كلامه هذا
 جاء بمثلي مفاده أنه لو حلف أحدهم "لا يكلمه، فكاتبه، أو
 أشار إليه، فلا يحث بذلك"⁽⁵¹¹⁾ منطلقاً في موقفه الشيعي
 بأن الكلام هو تلك الألفاظ والأصوات. وهو وإن التقى
 بذلك مع سوسير⁽⁵¹²⁾، فإنه لم يختلف مع بارت الذي أعطى

(506) الشهيد الثاني، م.س، ص 80.

(507) م.ن، ص.ن.

(508) م.ن، ص.ن.

(509) م.ن، ص 80 - 81.

(510) م.ن، ص 322.

(511) م.ن، ص 332.

(512) سوسير، م.س، ص 17 وما بعدها.

الأولوية للكتابة في الدراسات اللغوية⁽⁵¹³⁾؛ لأنه حين أقام الحدود بين الكلام والكتابة لم يبلغ طرفاً (الكتابة مثلاً) لحساب طرف آخر (الشفوية). فكلاهما عنده صالح أساساً لدراسات لغوية تتعلق به.

2.4 الشهيد الثاني(قده) وثنائية (الحقيقة/المجاز)

وكما كان لمفهوم الكلام، لفظاً أو معنى، تأثير في تحديد اتجاهات البحث الدلالي عند الشهيد الثاني، فإن ثنائية (الحقيقة/المجاز) لها تأثيرها الواضح في ذلك أيضاً. وإذا رأى أن الحقيقة ثلاثة أنواع: لغوية، وعرفية، وشرعية، ويترتب على معرفة نوعها، معرفة حقيقة الدلالة، بعد أن وضع هذه الأنواع الثلاثة بشكل تراتبي: "الحقيقة الشرعية، ثم العرفية، ثم اللغوية"⁽⁵¹⁴⁾؛ فإن وضع الحقيقة اللغوية في أسفل السلم إشارة واضحة إلى سيطرة الدلالة السيميولوجية عنده على الدلالة السيمانتكية، فحين تتقابل الحقيقة اللغوية مع تلك العرفية، تكون الغلبة للثانية كما رأينا عند من يحلف أنه لا يبني بيتاً⁽⁵¹⁵⁾. فالبناء حقيقة لغوية في مباشرة الحالف له، وهو حقيقة عرفية إذا تم بواسطة غيره. ويقتضي تقديم

(513) بارت، م.س، ص 68 - 69، درس السيميولوجيا، ترجمة ع. سعيد العالي، الدار البيضاء، دار نويقال، ط3، 1993 ص 46.

(514) الشهيد الثاني، م.س، ص 95 / 58.

(515) م.ن، ص 98.

الحقيقة العرفية دلالة مختلفة بتفاصيلها، وإن اتفقت مع الحقيقة اللغوية من خلال العنوان العام بناء البيت. وكذلك حين تتقابل الحقيقتان اللغوية والشرعية، فالغلبة للثانية كما نرى عند من ينذر الصلاة، مع العلم أن كلمة صلاة من الألفاظ المنقولة شرعاً عن معناها اللغوي. إذ كانت الصلاة اسماً للدعاء⁽⁵¹⁶⁾، ثم نقلت شرعاً إلى ذات الركوع والسجود. فالناذر لا ينذر الصلاة بمعنى الدعاء اللغوي، ولكن بمعناها الشرعي استناداً إلى سيطرة الحقيقة الشرعية على الحقيقة اللغوية⁽⁵¹⁷⁾. ولا يُصرف الكلام إلى المجاز عند الشهيد الثاني إلا إذا "تعذر الحمل على الحقيقة لدليل خارج"⁽⁵¹⁸⁾، وهو إذا رأى أن النكاح لا يطلق على العقد والوطء على الحقيقة، في الحالين، فلأن الاشتراك مرجوح بالنسبة إلى المجاز. فاللفظ ليس من باب المشترك. والمعنى مختلف بين قوله تعالى: ﴿وَلَا تُنكِحُوا مَا نَكَحَ آبَاؤُكُمْ مِنْ نِسَاءِ﴾⁽⁵¹⁹⁾، وقوله تعالى: ﴿فَإِنْ طَلَّقَهَا فَلَا تَحِلُّ لَهُ مِنْ بَعْدُ حَتَّى تَنْكِحَ زَوْجًا غَيْرَهُ﴾⁽⁵²⁰⁾، ويستنتج الشهيد الثاني، بناءً على

(516) المعجم الوسيط، ص 396.

(517) الشهيد الثاني، م.س، ص 99.

(518) م.ن، ص 96.

(519) النساء، 22/4.

(520) البقرة، 230/2.

ذلك، أنها حقيقة في واحدة منهما، ومجاز في الأخرى، من خلال العلاقة السببية. فالمعقد سبب في الوطء⁽⁵²¹⁾. وإذا رأى أن إطلاق الكلام على الكتابة إطلاق مجازي⁽⁵²²⁾، فلأن التحول من الحقيقة إلى المجاز لا يعني أن تطل الحقيقة نفسها من خلال برقع جديد. فالمجاز منهج تعبيرى لا يمّوه الحقيقة بل يبحث عنها من خلال قراءة مختلفة، ولذلك فهو حين يواجه جانباً من جوانب الوجود (الكتابة هنا) إنما يلجأ إلى تسميته باسم غيره (الكلام)؛ لكي يكتشف فيه من خلال التسمية الجديدة أبعاداً لا يطالها الاسم الحقيقي. ويبقى أن هاجس التفريق بين الحقيقة بأنواعها والمجاز بأنواعه، هو هاجس دلالي يتوسل جميع الطرائق الموصلة إلى الدلالة، حتى وإن لم يكن على وعي كامل بمقومات هذه الطرائق وتبايناتها، وإذا كان هذا طبيعياً في مرحلة ما كانت تسمح بمثل هذا المستوى من الوعي، فإن نشاط الشهيد الثاني (قده) الدلالي كان نشاطاً خلاقاً يؤدى دوراً تأسيسياً، لأن الوعي البشري استمرارية، على اختلاف الأزمان والأمكنة، حتى ولو لم يتم الاتصال بين الأمم بشكل واضح. فهو سيتم بشكل غير معلن.

(521) الشهيد الثاني، م.س، ص 101.

(522) م.ن، ص 132.

4. 3 الشهيد الثاني (قده) وثنائية (التوقيف/المواضعة)

ولا تقلّ هذه الثنائية أهميّة عن سابقتها في توجيه تيارات علم الدلالة وتحديدّها، فمن المعلوم عند الشهيد الثاني (قده) أنّ الأشعري قد ذهب إلى أنّ اللغة توقيف بشكل مطلق، وذهب أبو هاشم الجبائي المعتزلي إلى أنّها مواضعة وبشكل مطلق أيضاً⁽⁵²³⁾، ولئن اتفق مذهب كلّ منهما مع منطلقاته الأساسيّة في فهم الكلام بين قديم ومحدث، فإنّه سيترتب على ذلك افتراق في تحديد الدلالة. ففيما يتعلّق بمهر السرّ، "وهو إذا تزوّج الرجل امرأة بألف، وكانا قد اصطلحا على تسمية الألف بألفين، فإن الواجب ألف على ما يقتضيه الاصطلاح اللغوي عند من يقول بالتوقيف فالقول بالبطلان؛ لأنّ الموضوع اللغوي غير ملفوظ، والملفوظ غير مقصود، ولا يتمّ العقد إلا بهما"⁽⁵²⁴⁾، إذ إنّ في الأمر مخالفتين للحقيقة، الأولى هي أنّ دلالة كلمة (ألفين) توقيف، ولا يمكنها أن تدلّ على معنى غير معناها التوقيفي، والثانية في الإضمار مع أن شرط الزواج الإعلان. وينطبق الأمر نفسه عند الشهيد الثاني (قده) على من باع أو أعتق، أو طلق، أو حلف ثم ادّعى عدم إرادة المعنى من اللفظ، "فإن قلنا إنّ اللغات

(523) الشهيد الثاني، م.س، ص 81.

(524) م.ن، ص 82.

توقيفية لم يلتفت إلى دعواه، وإن قلنا إنها اصطلاحية دين بنيتها⁽⁵²⁵⁾، اللفظ نفسه، أما الدلالة فمختلف حولها. وهذا عائد إلى تأثير ثنائية (التوقيف/المواضعة) في ذلك.

5- كلمة أخيرة

ويبقى أن الإطلالة على علم الدلالة العربي الإسلامي من خلال الشهيد الثاني كانت إطلالة مفيدة، لم تقدّم لنا الجهود المضنية التي بذلها علماؤنا في مجال علم الدلالة فحسب، ولكنها كشفت لنا عن أصالة تعاطيهم مع هذا العلم أيضاً. ولئن رأى الغربيون في سوسير بداية تحوّل الدراسات اللغوية إلى دراسات علمية، فلأنهم يرون أنّ العالم هو الغرب وحده ضاربين بذلك الصفح عن الجهود العربية الرائدة في هذا المجال، والتي سبقت سوسير بقرون عديدة إلى الحديث عن منهج دلاليّ يقع خارج المنهج اللساني، لا بل عملت بموجبه في البحث عن دلالة النصّ القرآني. ولعل ظاهرة التأويل التي قدّمها النصّ القرآني بوصفها منهجاً دلاليّاً مستقلاًّ جمع نظرية التلقي إلى المنهج السيميولوجي، هي ظاهرة عربية إسلامية من دون منازع، وإذا كان الأمر كذلك فإننا لا نجد موريس أبو ناضر مغالياً حين سمّى تلك الجهود كنوزاً ثمينة⁽⁵²⁶⁾ ودعا

(525) الشهيد الثاني، م.س، ص 83.

(526) موريس أبو ناضر، م.س، ص 37.

إلى كشف الغطاء عنها؛ لأنها "في مصافّ الجهود العالمية
في هذا الحقل اللغوي الذي يعدّ من أبرز الحقول العلميّة
حدائثاً، نظراً لارتباطه بالعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة"⁽⁵²⁷⁾.

(527) مورييس أبو فاضل، م.س، ص 37

الإعجاز القرآني والمصطلح النقدي

أثارت مسألة الإعجاز القرآني في تاريخنا الثقافي، وبشكل مبكر، مشكلة العلاقة بين النقد الأدبي والفكر، وإذا كانت العلاقة علاقة إشكالية تستدعي شيئاً من الروية والدقة صارت الإطلالة على التجربة النقدية الغربية المعاصرة مفيدة بهذا الخصوص، لأنها تجربة غنية بما أثارته مناهجها من مشكلات وما طرحته من أسئلة.

ارتبط المنهج الوجودي في مقارنة النصوص الإبداعية بالفلسفة الوجودية⁽⁵²⁸⁾ وكذلك ارتبط المنهج الواقعي الاشتراكي بالفلسفة الماركسية⁽⁵²⁹⁾، فكانت علاقة الفكر بالآلية النقدية مباشرة تديرها وتحركها بالاتجاهات التي تتصورها عن الأدب. ووقف قبالة هذين المنهجين النقيدين منهجان آخران يظهران للوهلة الأولى وكأنهما قد تجاوزا آلية

(528) يدل على ذلك كتاب جان بول سارتر، ما الأدب؟

(529) تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، فصول، مج 5، عدد 3، 1985، ص 23.

تَحَكُّم الفكر المباشرة بالنقد وتوجيهها إياه بما قد يجافي طبيعته عند بعضهم. وهذان المنهجان هما: المنهج النفسي الذي ينظر إلى النص الإبداعي بوصفه انعكاساً لما يجري داخل النفس من كبت وعقد نقص أو تفوق. ومؤسسوه فرويد وأدلر ديونغ⁽⁵³⁰⁾، والمنهج البنيوي الألسني⁽⁵³¹⁾ الذي ينطلق من النص بوصفه وجوداً موضوعياً مستقلاً عن صاحبه وعن عصره. يكون الأسلوب فيه فاعلية لغوية، لأن مادته اللغة، وتكتشف قيمه الفنية من خلال شبكية العلاقات اللغوية تمهيداً لتحويلها إلى مفاهيم جمالية⁽⁵³²⁾. ولم ينبُ هذان المنهجان من محاولة اعادتهما إلى دائرة الانتماء الثقافي الفكري. رأت فيهما الماركسية منهجين منتميين إلى الفكر الرأسمالي على قاعدة مَنْ لم يكن منتمياً إلى الفكر الجدلي المادي منتم إلى الفكر الميتافيزيائي مع ما وصف به هذان المنهجان نفسيهما من أنهما منهجان علميان بالدرجة الأولى.

(530) خريستو نجم، النقد الأدبي والتحليل النفسي، بيروت، دار الجيل، ص 7 - 10.

(531) أديث كروزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993 م، ص 262.

(532) لقاء مع ثلاثة نقّاد: أبوديب، سعيد، خوري، مجلة مواقف العدد 41 - 42، ص 35.

وإذا آنست تفكيكية دريدا⁽⁵³³⁾ فيهما شيئاً ممّا وصفتهما به الماركسيّة، وإمعاناً منها بالتخلّص من أيّ شكل من أشكال الانتماء الفكري في كلّ من النصّ الإبداعي والنقد، طالبت بعدم الاعتماد على ما يشكّل مركزاً أو محوراً في النصّ، وسعت للبحث عن الغائب والمؤجّل والمختلف والهامشي. وهذا موقف طبيعي من دريدا الذي انتقد تمركز الثقافة الغربيّة حول العقل عبر تاريخها الطويل⁽⁵³⁴⁾. ورفض المركز رفضاً للعقل وللفكر الذي أنتجه العقل. ولئن حاول كلّ من لوكاتش شاباً، وغولدمان أن يوطّدا علاقة الفكر بالنقد من دون القفز فوق علميّة المناهج اللغويّة⁽⁵³⁵⁾، إلّا أنهما لم يصلا إلى نتائج حاسمة بهذا الخصوص، لأنهما غلبا، في النهاية، انتماءهما الماركسي. ولعلّ النقد الوحيد الذي نجح في ما حاولته البنيويّة التكوينيّة كان سابقاً لها بأحد عشر قرناً، عنيّت النقد العربي القديم الذي جعل منه الإعجاز

(533) كريستوفر نورس، التفكيكية، ترجمة رعد جواد، اللاذقية، دار الحوار، 1982 م، ص 31، عبد الله إبراهيم ورفاقه، معرفة الآخر، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996 م، ص 117.

(534) عبد الله إبراهيم، م.س، ص 123.

(535) جمال شحيد، البنيوية التركيبية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ص 45.

القرآني مدارس واتجاهات منسجمة مع الأسس الفكرية والعقدية التي تنتمي إليها⁽⁵³⁶⁾.

والإعجاز القرآني هو التعبير الإسلامي عن المعجزة التي يأتي بها كل نبي لكي يصدق الناس ويقبلوا بأن ما يأتيهم به هو من عند الله. وكان من حسن حظ الثقافة العربية أن تأتي معجزة الإسلام معجزة أدبية (النص القرآني). ولقد تجلت هذه المعجزة تحدياً ورد في سور عديدة من سور القرآن الكريم الذي تحدى الإنس والجن أن يأتوا بمثله: ﴿قُلْ لِّئِنْ أَجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً﴾⁽⁵³⁷⁾ وتحذاهم أن يأتوا بعشر سور من مثله: ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ مُفْتَرِيَاتٍ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾⁽⁵³⁸⁾، وكانت أعلى درجات تحديه إياهم أن طلب منهم أن يأتوا بسورة من مثله: ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِثْلِهِ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾⁽⁵³⁹⁾، ومرّ المسلمون على هذه الآيات، في أول

(536) علي زيتون، الإعجاز القرآني وأثره في تطوّر النقد الأدبي، بيروت، دار المشرق، 1992 م، ص 7.

(537) الإسراء، 88/17.

(538) هود، 13/11.

(539) يونس، 38/10.

عهدهم باستتاب الدعوة، مرور الكرام، لأنّ هذه المرحلة هي مرحلة الدهشة بالإسلام التي تؤجل محاوره مثل هذه الآيات من قبل معتنقيه خصوصاً أنّ الثقافات الوافدة لم تكن قد تمكّنت من أخذ دورها في الحياة الفكرية الإسلامية. وإذا أطلّ القرن الثالث للهجرة وجد المسلمون أنفسهم بحاجة للدفاع عن الإسلام في وجه التيارات المناوئة التي استطاعت أن تجد لنفسها مكاناً تحت شمس الدولة الإسلامية. وحمل المفكرون همّ الكشف عن أسرار البلاغة القرآنية ودلائل الإعجاز فيه، فاختلّفوا حول مكنى المزية المعجزة، وصار هذا الأمر مدعاة لتأسيس حركة نقدية موضوعها (إعجاز القرآن)، فكان الفراء (207هـ)، وأبو عبيدة (209هـ) وابن قتيبة (276هـ) أول الغيث الذي حاول اشتفاف معاني القرآن وما فيه من مجاز، ثمّ نما شيئاً فشيئاً إلى أن أدرك النضج على يد كلّ من الرّماني (368هـ) والخطّابي (388هـ) والباقلاني (403هـ) وغيرهم ممّن حاولوا استقراء النصّ القرآني بحثاً عن مكنى المزية والإبداع فيه. وتبقى ظاهرة الدراسات الإعجازية عصيّة على الفهم إذا لم ندخل علم الكلام من بابه العريض، لأنّ هذا العلم لم يتدخّل في دراسة الإعجاز القرآني بدافع الحميّة والدفاع عن الإسلام فحسب، في أثناء برهنته على

صحة العقيدة الإسلامية في مواجهة المانوية⁽⁵⁴⁰⁾ وغيرها، ولكن بسبب تقاطعه مع الإعجاز داخل دائرة (كلام الله)، الصفة بالنسبة الى علم الكلام، والموضوع بالنسبة إلى الإعجاز القرآني.

ولعلّ أهمّ تيارين تناولا مسألة صفات الله هما : تيار المعتزلة والشيعة، والتيار الأشعري.

قال الشيعة والمعتزلة، ومن باب تشددهم في التوحيد، إنّ صفات الله هي عين ذاته، فهو قادر بقدره هي هو، وعالم بعلم هو هو⁽⁵⁴¹⁾، وقسموا هذه الصفات ولا سيما الجبائي من بينهم إلى صفات ذات، كالقدرة والعلم وغيرهما، وصفات أفعال كالكلام⁽⁵⁴²⁾. وهم لم ينطلقوا من تعريف للكلام يؤدي بهم إلى القول بحدوث كلام الله وبالتالي خلق القرآن كما ذهب إليه نصر حامد أبوزيد⁽⁵⁴³⁾، بل على العكس من ذلك،

(540) بكر، تراث الأوائل في الشرق والغرب، في بدوى، التراث باليوناني

في الحضارة الإسلامية، بيروت، دار القلم، ص 8 - 9.

(541) الخياط، الانتصار، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1977، ص 80؛

الشهرستاني، الملل والنحل، بيروت، دار المعرفة، 1984م، 1/ 44.

(542) الأز، مسألة صفات الله عند الأشعري وكبار تلامذته الأوائل

(فرنسي)، ص 117.

(543) نصر حامد أبو زيد، الاتجاه المغلبي في التفسير، بيروت، دار

التنوير، 1982م، ص 79.

فإنّ مذهبهم في التوحيد وما نتج عنه من نفي للصفات وتقسيم لها إلى صفات ذات وصفات فعل، قد حدّد موقفهم من كلام الله (544).

وقال الأشاعرة: إنّ صفات الله مستقلة عن ذاته: فهو قادر بقدره مستقلة عنه، وعالم بعلم مستقلّ عنه أيضاً، وقالوا: إنّ هذه الصفات قديمة، فتحدّد بناء على ذلك موقفهم من كلام الله أيضاً، وسيجرّ هذا الخلاف إلى خلاف في الموقف النقدي وتحديد المصطلح، لأنّ ذلك مرتبط بالموقف الكلامي ارتباطاً شديداً.

وإذا كان هذا البحث غير قادر على استيعاب الكلام على مختلف المصطلحات التي عرفها نقدنا القديم، فإنني سأكتفي ببعضها لتأكيد ما ذهبت إليه من رأي بخصوص علاقة ذلك المصطلح بالموقف الفكري العقدي للناقد. والمصطلحات التي سأعالجها هي: الكلام، والبلاغة، والنظم، والمزّية، والطبيّة والتكلف.

1- مصطلح الكلام

يشكّل (الكلام) إحدى صفات الله، النقطة المركزية التي

(544) الأشعري، مقالات الإسلاميين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الحديث.

ط 2، 1985، 73/2، الشهرستاني، م.س، 95/1.

يترتب على فهمها فهماً محدداً موقف من مختلف مصطلحات النقد وقضاياها ومسائله. ولقد انقسم الكلاميون حياله إلى فريقين رئيسين:

الأشاعرة: الذين قالوا بقدم كلام الله.
والشيعة والمعتزلة: الذين قالوا في المحصلة⁽⁵⁴⁵⁾ إنه محدث⁽⁵⁴⁶⁾.

ولئن ارتبط كل من القدم والحدوث بعقيدة هذا الفريق أو ذاك من الناحية الفكرية، إلا أن ما هو فكري لم يبقَ حيادياً تجاه ما هولغوي وأدبي، إذ ترتب على القول بقدم كلام الله، فهم لطبيعة ذلك الكلام مختلف عن الفهم المترتب على القول بالحدوث.

أن يكون كلام الله قديماً عند الأشاعرة يعني أنه موجود

(545) اعترض الشيعة على كلمة (مخلوق) التي وصف بها المعتزلة كلام الله، لأنهم ربطوا بين كلمتي (مخلوق) و(مكذوب)، وإن كانت حصيلة الموقف الشيعي المعتزلي أن كلام الله لم يكن ثم كان. راجع ابن بابويه التوحيد، بيروت، دار المعرفة، ص 225.

(546) ابن بابويه، م.س، ص.ن، ابن المرتضى، طبقات المعتزلة، بيروت، مكتبة الحياة، ط 2، 1987، ص 125؛ الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق عبد المعتال الصعيدي، القاهرة، مكتبة محمد علي صبيح، 1969م؛ الطوسي، الاقتصاد في ما يتعلق بالاعتقاد، بيروت، دار الأضواء، ط 2، 1986م، ص 269.

قبل وجود اللغة العربية الحادثة، ووجوده القديم، مستقلاً عن العربية التي نزل بها، يعني أنه غير مرتبط بأصواتها. ولا يبقى إلا يكون ذلك المعنى القائم في ذات الله منذ الأزل⁽⁵⁴⁷⁾. وأن يكون كلام الله محدثاً عند كل من الشيعة والمعتزلة يعني أنه قد حدث بعد حدوث اللغة العربية التي نزل بها. وإذا كان لا يجوز التعبد بالقرآن أو الصلاة إلا من خلال هذه اللغة يعني أنه تلك الأصوات التي نسمعها عند تلاوة القرآن الكريم⁽⁵⁴⁸⁾، ولقد أدى هذا الانشطار في الموقف حيال كلام الله، إلى انشطار مواز في الموقف من كلام الناس. فكلام الناس عند الأشاعرة 'معنى في النفس'⁽⁵⁴⁹⁾ مستقلاً في وجوده عن الأصوات، سيان تحيزه فيها أو استقلاله عنها. وكلام الناس عند الفريق الثاني 'هو الصوت الواقع على بعض الوجوه'⁽⁵⁵⁰⁾. فهل يعني ذلك أن تدخل الفكري، وهو حقل قائم بذاته، في اللغوي، وهو حقل آخر، قد أدى إلى مثل هذا الانقسام الحاد، أم أن النقد الأدبي العربي القديم قد استطاع أن يوازن بين الفكرية واللغوية الأدبية فلا يطنى أحدهما على الآخر فيسلبه شخصيته؟ وإذا أراد حيادي أن يحدّد رأياً في

(547) الشهرستاني، م.س، 1/ 69؛ الخفاجي، م.س، ص 31.

(548) الخفاجي، م.س، ص 30 - 32.

(549) م.ن، ص 30 و 31.

(550) م.ن، ص 30.

الموقفين فماذا عساه يقول؟ كلاهما مقصّر عن إدراك حقيقة الكلام، أو أنّ حقيقة الكلام نسبيّة نال كلّ منها حظه منها. إذا انتقلنا إلى سوسير وجدناه يجمع البعدين في تحديده الكلام الذي هو نفسي فيزياتي⁽⁵⁵¹⁾ أي معنى وصوت في آن معاً. فهل يعني ذلك أنّ سوسير أكثر علميّة في ما ذهب إليه؟ رأى سوسير هذا الرأي بناءً على معاينة حياديّة فكان وصفيّاً علميّاً، إلّا أنّ ذلك لا يخرج بالفريقين العربيّين عن الوصفية العلمية. صحيح أنّ كلّ فريق من الفريقين قد ركّز على جانب من جانبيّ الكلام تحت تأثير العقيدة إلّا أنّ علاقته بالجانب الذي ركّز عليه كانت وصفية علميّة لم تنسه الجانب الآخر. وليس أدلّ على ذلك من ترئيس الفريقين للمعنى على اللفظ. فإذا ما كان ضوء العقيدة ساطعاً في تحديد رؤيتهما، إلّا أنّه لم يعم بصيرتهما عن الحقيقة اللغوية. أضف إلى ذلك أنّ ما جاء به سوسير لم يكن السائد الوحيد في الحياة النقدية الغربية، فقد وقف قبالة البنيويّين الشكليّين الذين يركّزون على الجانب الشكليّ البنيويّون التكوينيّون الذين يركّزون على الجانب المضموني. ويؤكد هذا الاختلاف نسبيّة حقيقة الكلام الذي يؤدي إلى غنى بعيد عن التصورات الجامدة.

(551) سوسير، علم اللغة ترجمة يوبيل هزير، بغداد، دار آفاق عربية، 1984، ص 84.

2- مصطلح البلاغة

ويترتب على فهم طبيعة الكلام من قبل الفريقين، فهم محدّد للبلاغة. فالقول: إنّ الكلام معنى قائم في النفس، من قبل الأشاعرة جعلهم يرون أنّ همّ المبدع منصبّ على كشف ذلك المعنى أمام المتلقّي، ولذلك قال الباقلاني الأشعري عن البلاغة إنّها "الإبانة عن الأغراض التي في النفوس" (552)، كما أنّ النظر إلى الكلام على أنّه عبارة عن تلك الأصوات والالفاظ من قبل الفريق الثاني جعلهم يرون أنّ همّ المبدع منصبّ على إيصال المعنى إلى المتلقّي، ولذلك قال الرّماني المعتزلي: بأنّ البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ (553). وهذا الاختلاف حول البلاغة طبيعي. جاء مرتبطاً بطبيعة الكلام. فالمعنى القائم في النفس، يتكوّن ويتبلور ويأخذ هيئته النهائية من خلال ممارسة الكلام وفي أثنائها. ونجاح الكلام لا يكون إلّا من خلال الكشف عن المعنى. والأصوات، من جهة أخرى، لا قيمة لها إذا لم تقم

(552) الباقلاني، إعجاز القرآن، القاهرة، دار المعارف، ط5، 1981، ص117.

(553) الرّماني، النكت في إعجاز القرآن، من ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمّد زغلول سلام، مصر، دار المعارف، ط3، 1976، ص75 - 76.

بإيصال المعنى إلى الآخرين، هكذا وجدنا أنفسنا في القرن الرابع أمام فهمين متباينين للبلاغة: فهم الأشاعرة الذي ينكفئ إلى المؤلف من خلال الاهتمام بوظيفة البلاغة الكشفية والتي يتركز اهتمامها بالثنائي (المؤلف-النص)، وفهم الشيعة والمعتزلة الذي يهتم بالمتلقي من خلال التركيز على وظيفة البلاغة الإيصالية، والتي يتركز اهتمامها بالثنائي (النص-المتلقي). ولا يعني ذلك أن الفريق الأول سيدير ظهره كلياً للمتلقي، كما سيدير الفريق الثاني ظهره للمؤلف، ولكن المسألة نسبية. ومما يجدر ذكره أن وظيفة البلاغة ليست سوى وظيفة النص. فهل يعني أن القرن الرابع قد ساوى البلاغة بالنص؟

لا تساوي البلاغة عندهم وظيفة النص الآلية، ولكن الفنية الجمالية التي يقوم النص بعينها. اذ قرنوا الوظائف الكشفية والإيصالية بالصورة الجميلة. الكشف الفني الجميل، والإيصال الفني الجميل من دون أن يقيموا أي مسافة بين ما هو كاشفي أو إيصالي من ناحية، وبين ما هو فني جميل من ناحية أخرى.

ونستخلص من هذا أن مفهوم البلاغة العربية غير مفهوم البلاغة الغربية. والبلاغاتان مصطلحان مختلفان. لكل منهما ظروفه وأبعاده ودلالاته.

ولعل الحديث عن بلاغتنا بطريقة سلبية، أو وصفها بعدم

النضج، وبالبروز بوجه ممقوت⁽⁵⁵⁴⁾، أو اتّهامها بالمعياريّة⁽⁵⁵⁵⁾ هونسّرّب من المفهوم الغربيّ إلينا، خصوصاً أنّه قد وجد ما يعضده عندنا. إذ تعرّف الناس على البلاغة العربيّة من خلال كتاب (التلخيص) للقزويني الخطيب⁽⁵⁵⁶⁾. ويستدعي ذلك أن نعيد النظر في موقفنا من البلاغة العربيّة لكي نكون على بيّنة من أمرنا إذا أردنا أن نتحوّل إلى منتجين للثقافة بدلاً من استهلاكها، خصوصاً أنّ مفهوم البلاغة، كما رأيناه هنا قد تعمّق وصار أكثر دقّة في القرن الخامس الهجري إذ ارتبط بتسمية جديدة هي (النظم).

3- مصطلح النظم

لا تؤدّي هذه الكلمة دلالة واحدة في النقد العربي القديم. استخدمها بعض نقّادنا للدلالة على الشكل العام للنصّ انطلاقاً من نظرتهم إلى وجود نوعين من النظم في العربيّة: النثر والشعر، وذلك قبل نزول القرآن الكريم الذي

(554) طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي، بيروت، دار المعارف، ط3، 1976، ص 75 - 76.

(555) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، بيروت، الدار العربيّة للكتاب، 1982، ص 52 - 53؛ عدنان بن ذريل، الأسلوبية، مجلة الفكر العربي، العدد 60، ص 249.

(556) علي زيتون، البلاغة العربيّة بين لغتي التراث والحداثة، مجلة الفكر العربي، العدد 60، ص 114.

يشكل نصّه نظماً من نوع ثالث. واستخدمه عبد القاهر الجرجاني للدلالة على نظم المعاني وتنسيقها⁽⁵⁵⁷⁾، محمّلاً إياه بعداً بلاغياً عرف بالتأليف عند الرّماني⁽⁵⁵⁸⁾، والضمّ عند عبد الجبار الهمداني⁽⁵⁵⁹⁾. ولقد أدى ارتباط هذه التسمية الواحدة بدالتين اصطلاحيتين مختلفتين إلى شيء من الاضطراب عند بعض دارسينا. إذ رأى الرافعي أنّ فكرة النظم الجرجاني قد بدأت عند الجاحظ وانتقلت إلى الواسطي فالجرجاني⁽⁵⁶⁰⁾. وهذا ما لا يمكنه أن يحدث، لأنّ وجود هذه الفكرة الجينية عند الرّماني ابن القرن الرابع الهجري ينفي أن تكون قد بلغت من التطور مبلغاً مرموقاً عند الجاحظ والواسطي اللذين ضاع كتاباهما (القرن الثالث) ليعيدها الرّماني إلى حالها الجينية فتطوّر من جديد. لقد قصد كلّ من الجاحظ والواسطي بالنظم النظم الآخر المختلف عن نظم الجرجاني. خصوصاً أنّ في «البيان والنبين» حديثاً للجاحظ

(557) عبد القاهر الجرجاني، الرسالة الشافية، في ثلاث رسائل؛ م.س. ص 126.

(558) الرّماني، م.س.، ص 107.

(559) عبد الجبار الهمداني، المغني في أبواب العدل والتوحيد، تحقيق أمين الخولي، ج.ع.م، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، 1960، 199/16.

(560) الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، بيروت، ص 148.

عن مخالفة القرآن بنظمه جميع الكلام الموزون والمثثور⁽⁵⁶¹⁾. ومهما يكن من أمر فإنّ اللّذين وقلدا مفهوم النظم النحوي هما: عبد الجبار الهمداني المعتزلي، وعبد القاهر الجرجاني الأشعري. سماء الأوّل الضمّ حين قال: "إن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنّما تظهر في الكلام بالضمّ على طريقة مخصوصة، ولا بدّ مع الضمّ من أن يكون لكلّ كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تناول الضمّ، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع، وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع... فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنّما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها"⁽⁵⁶²⁾ فوجدنا أنفسنا مع هذه التسمية أمام مرحلة جديدة من مراحل فهم البلاغة⁽⁵⁶³⁾ تتصف بالدقة⁽⁵⁶⁴⁾، لأنّ عبد الجبار قد استطاع من خلال وصفه العلمي للمسألة التي أثارها الرّماني عَرَضاً حين قال: إنّ "دلالة التّأليف لا نهاية لها"⁽⁵⁶⁵⁾ أن يفتح بداية جديدة في علم البلاغة. فاذا كانت مع

(561) الجاحظ، البيان والنبين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الفكر، 1/ 383.

(562) عبد الجبار الهمداني، م.س، 16/ 199.

(563) سماها هنا فصاحة جرياً على النهج المعتزلي الذي يميل إلى هذه التسمية بسبب فهمه الصوتي اللفظي للكلام.

(564) الرّماني، م.س، ص 104.

(565) علي زيتون، إعجاز القرآن وأثره في تطوّر النقد الأدبي، ص 38.

الرمقاني "إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ" متمركزة حول ما هو عام: (الإيصال والفنية)، صارت مع عبد الجبار متصلة بالبعد النحوي الذي يشكّل بعداً تفصيلياً دقيقاً من أبعاد نسيج النص. ومما يجدر ذكره في هذا المقام أنّ مزية الفصاحة التي ذكرها عبد الجبار متصلة اتصالاً واضحاً بمفهوم الكلام المعتزلي. فإذا كان الكلام عنده الألفاظ والأصوات، فإنّ "المعاني وإن كان لا بدّ منها فلا تظهر فيها المزية وإن كان تظهر في الكلام لأجلها"⁽⁵⁶⁶⁾. ويصرّح بشكل أوضح حين يقول: "إنّ المعاني لا يقع فيها تزايد، فإذا يجب أن يكون الذي يعتبر التزايد عند الألفاظ"⁽⁵⁶⁷⁾. ويعني هذا أنّ مزية الفصاحة المرتكزة على الضمّ مرتبطة عند عبد الجبار، بالألفاظ من دون المعاني انسجاماً مع مفهوم الكلام المعتزلي.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد أكّد أنّ الفصاحة والبلاغة هما موضع التحدي القرآني مطلقاً عليهما اسم (النظم) لأنّ التفاضل بين لفظتين لا يجوز وهما معزولتان، فهل "يقع في وهم، وإن جهد، أن تتفاضل المفردتان من غير النظر إلى

(566) عبد الجبار، م.س، ص 50.

(567) م.ن.، 200/16.

مكان تقعان فيه، من التأليف والنظم⁽⁵⁶⁸⁾؟ وهو حين بحث هذه المسألة، بحثها تحت عنوان 'في تحقيق القول على البلاغة والفصاحة'⁽⁵⁶⁹⁾. ولقد ساد اعتقاد في أوساط دراسي البلاغة والنقد، أن عبد القاهر هو مبتدع فكرة النظم القائمة على المنهج النحوي. والحقيقة هي أن عبد الجبار هو أول من قال بها موطئاً دراسة الضم الذي ألمح إليه الرماني تحت اسم (التأليف). ويبقى أن عبد القاهر وإن كان تلميذاً لعبد الجبار، فإن ذلك لا يعني انتقاصاً من مكانته العلمية بل تأكيد لها على أسس سليمة وصحيحة تضعه في موقعه، لأنه شخصية نقدية وفكرية سمقت حتى بلغت مبالغ الأستاذية لأجيال الباحثين. ومهما يكن من أمر، فإن الإعجاز بالنسبة إليه كامن في نظم القرآن. وفسر الشيخ مقصده بالنظم فقال: 'ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيف عنها'⁽⁵⁷⁰⁾. وعزا الصواب والخطأ إلى معاني النحو التي قد أصيب بها موضعها، أو عوملت بخلاف هذه

(568) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد،

بيروت، دار المعرفة، 1978م، ص 36.

(569) م.ن، ص 3.

(570) دلائل الإعجاز، ص 64.

المعاملة⁽⁵⁷¹⁾، فأشعرنا بآلية علم النحو وبوجود فارقٍ مهمٍ بينه وبين الفصاحة، فهل هذا صحيح؟ إنَّ هذا الشعور خاطئ، لأنَّ الجرجاني قد عزا النشوة الجمالية التي تصيب متذوق الأدب إلى ذلك العلم حين علّق على أبيات للبحتري قائلاً: "إذا رأيتها قد رافقت وكثرت عندك، ووجدت لها اعتزازاً في نفسك فعد فانظر في السبب، واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدّم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله"⁽⁵⁷²⁾. ولا يمكن لآلية ما يستطيع استخدامها كلّ الناس أن تُنتج مثل هذا. ويعود الخروج على الآلية النحوية المعهودة إلى الرؤية التي نظر الجرجاني من خلالها إلى النحو، فلم يعد قواعد وقوالب جامدة تطبّق، صار مجالاً للاختيار وفي الاختيار مكن الإبداع. يقول: "وإذ قد عرفت أنّ مدار النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أنّ الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها"⁽⁵⁷³⁾، ولئن ارتقى

(571) دلائل الإعجاز، ص 65.

(572) م.ن، ص 67 - 68.

(573) م.ن، ص 69.

الجرجاني بعلم النحو فغدا معه علماً للجمال الأدبي، فإن سؤالاً جوهرياً ما زال يعترض طريقنا: ما مادة النظم عنده؟ الألفاظ أم المعاني؟. ويجيبنا "أنتك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك. فإذا تم لك ذلك أتبعها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنتك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل نجدها ترتب لك بحكم أنها خدَم المعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"⁽⁵⁷⁴⁾ فالمقدرة الفنية قائمة على ترتيب المعاني. فإذا فكّرت في ما تريد أن تقوله مستجمعاً أفكارك مرتباً إياها فكرة فكرة تكون قد قمت بعملية النظم الفنية. فالنظم يتم داخل النفس وقبل أن تتجسد المعاني ألفاظاً تقدّم من خلالها للمتلقّي.

وهذا الفهم أشعري، لأنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفهم الأشعري للكلام (تلك المعاني الموجودة في النفس). ويقودنا ارتكاز الإعجاز عند عبد القاهر على النظم إلى أن نسأل أنفسنا: لماذا تحاشى الجرجاني اللفظ وانطلق من التركيب قاعدة للبيان؟ ويجرنا هذا السؤال إلى سؤال ثانٍ لماذا تحاشى الخفاجي معاصر الجرجاني اللفظ أيضاً وعاد إلى الصوت في

(574) دلائل الإعجاز، م.س، ص44.

تحديده للتركيب؟ إن القرن الخامس للهجرة هو زمن الوعي النظري، إذ لم يعد الناقد قادراً على الفصل بين انتمائه الفكري والمذهبي وبين مواقفه الإعجازية وآرائه النقدية . إنه زمن الجذرية في المواقف. فالخفاجي معتزلي، والكلام عنده عبارة عن الألفاظ والأصوات، فلا بد من أن تركز الفصاحة عنده على الألوان الصوتية التي يحدثها الكلام، ولا بد من أن ينطلق من الصوت أساساً للتركيب. والجرجاني أشعري المذهب، والكلام عنده عبارة عن المعاني القائمة في النفس، فلا بد من أن تركز نظرية الفصاحة عنده على المعاني، وعلى البنية المعنوية بالذات، وكان لا بد من أن ينطلق من التركيب أساساً للبيان.

4- المزية (مكمن الإبداع)

ولقد ظلّ الفريقان منسجمين مع تحديدهما للكلام في كل ما ذهبوا إليه من موقف أو رأي. فإذا كانت البلاغة والنظم بلاغة ونظماً أشعريين أو معتزليين، فإن المزية التي اختارها الإعجازيون مصطلحاً للتعبير عن مكمن الإبداع في النص كانت تابعة هي الأخرى للسياق المعتزلي عند المعتزلة وللسياق الأشعري عند الأشعرية.

جرى الرّماني على المذهب المعتزلي في فهم الكلام، فرأى في أثناء بحثه عن الإعجاز أنّ المزية لا تكمن في

المعنى ولكن في صورة اللفظ. فالبلاغة بالنسبة إليه ليست "إفهام المعنى، لأنه قد يُفهم المعنى متكلمان: أحدهما بليغ والآخر عي"⁽⁵⁷⁵⁾. ويلفت هذا الكلام الانتباه إلى الاستقلال التام لكل من اللفظ والمعنى؛ لأنَّ المعنى الواحد يمكن أن يقدم للسامع أو إلى القارئ من خلال غير صورة لفظية، والمعنى لا يتعدّل مع انتقاله من صورة إلى أخرى. ما يتعدّل هو اللفظ وحده، واللفظ متفاوت الدرجات ما بين القبح والجمال. ويعني هذا أنَّ الفنية كامنة في اللفظ من دون المعنى.

ولقد أفاد عبد الجبار الهمداني من مقولة خلق القرآن أيضاً، وما تستتبعه من عدّ الكلام أصواتاً وألفاظاً. فكان الأمر عنده أكثر وضوحاً، خصوصاً وهو يقول "إنّه وإن كان لا بدّ منها فلا تظهر فيها المزية، وإن كان تظهر في الكلام لأجلها"⁽⁵⁷⁶⁾. وتذكّرنا هذه المزية التي تظهر في الألفاظ من دون المعاني بنظرية الجاحظ في المعاني المطروحة في الطريق⁽⁵⁷⁷⁾، والتي هي مادة صالحة للتشكّل، لا يتفاضل الناس في حيازتها أو معرفتها؛ لأنَّ الشأن في إقامة الوزن

(575) الرقاني، م.س، ص 75-76.

(576) عبد الجبار، م.س، ص 75-76.

(577) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الكتاب العربي، ط3، 1969م، 131/3.

وتخيّر الألفاظ. وهذا عائد إلى الموقف المعتزلي من مفهوم الكلام كما بتنا نعرف. ولكن في أيّ مستوى من مستويات اللفظ تكون المزية؟ لا يراها عبد الجبار في 'حسن النغم وعذوبة القول' ⁽⁵⁷⁸⁾، ولكن في البعد النحوي الذي يطال الألفاظ بنظره، أي في 'الأبدال الذي تختصّ به الكلمات، أو التقدّم والتأخّر، الذي يختصّ الموقع، أو الحركات التي تختصّ الإعراب فبذلك تقع المباينة' ⁽⁵⁷⁹⁾. وهو لا يوصي بذلك إلى المعنى، بل إلى مسألة تتعلق بفهم المعتزلة للأمور، إلى عدم إمكانية إيصال المعنى إلى المتلقي بغير بنية لفظية تكمن فيها المزية.

أمّا عبد القاهر الجرجاني الأشعري فيرى على العكس من ذلك أنّ الألفاظ أوعية للمعاني ⁽⁵⁸⁰⁾، ولا يكون الوعاء مقصوداً في ذاته، بل أداة، وأداة جاهزة، تختلف عن الأداة التي تكون نتاج معاناة تضع المبدع أمام خيارات عديدة. وفي الاختيار شخصية وإبداع، بينما لا تشكّل الأداة الجاهزة عملاً فنياً بل تؤدّي خدمة كما يكرّر الجرجاني ⁽⁵⁸¹⁾. كيف لا، وللألفاظ دور وظيفي آلي تؤدّيه في خدمة المعاني؛ لأنّها

(578) عبد الجبار، م.س، 200/16.

(579) م.ن، ص.ن.

(580) عبد القاهر الجرجاني، م.س، ص.43.

(581) م.ن، ص.44.

عبارة عن إشارات تستخدم للتمييز بين معنى وآخر⁽⁵⁸²⁾؟ وإذا توهمنا أنَّ الجرجاني يحاول أن يخرجنا من دائرة تلك الآلية حين قال : " لا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويُختار له اللفظ الذي هو أخص به وأكشف عنه وأنتم له"⁽⁵⁸³⁾ مشيراً إلى إمكانية اختيار اللفظ، وفي الاختيار مبالغة ترمي إلى ما هوفني، إلا أن افتراض وجود غير بنية لفظية يمكنها التعبير عن المعنى الواحد لا يعدو أن يكون وهماً، لأنه لا يوجد بين تلك البنى سوى بنية واحدة هي الأخص بالمعنى والأكشف عنه والأنتم له، وباختصار هي تلك البنية التي لا تحتاج إلى أن تستأنف معها فكراً في إقامتها بل نجدها أمامنا وإزاء ناظرنا. ويؤكد هذا اعتقاده الواضح بآلية العلاقة بين البنية المعنوية والبنية اللفظية بما يتوافق مع مذهبه الفكري والإعجازي، إذ ينطلق من خلفية ترثس المعنى إلى حد القول: إنك "إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها تتركب لك بحكم أنها خدّم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ

(582) عبد القاهر الجرجاني، م.س، ص416.

(583) م.ن، ص35.

الدالة عليها في النطق⁽⁵⁸⁴⁾. كيف لا، و'الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها المستحقة طاعتها'⁽⁵⁸⁵⁾ ؟ فكيف تكمن مزية في ألفاظ هذه صفاتها، لا تملك سياسة نفسها، مطواعة لغيرها ؟ اذ لو كان دورها محصوراً في خدمة المعاني لجاز أن تكون صياغتها عملاً فنياً إبداعياً، ولكن ما ما دام أنها تتبع المعاني في مواقعها⁽⁵⁸⁶⁾ 'بطل أن يكون ترتيب اللفظ مطلوباً بحال ولم يكن المطلوب أبداً إلا ترتيب المعاني'⁽⁵⁸⁷⁾. وإذا كان الأمر كذلك 'بان أنه ليس لمن حام في حديث المزية والإعجاز حول اللفظ ورام أن يجعله السبب في هذه الفضيلة إلا التسكع في الحيرة والخروج عن فاسد القول إلى مثله'⁽⁵⁸⁸⁾. فالعمل الإبداعي، إنسجاماً مع الخط الشعري، مختص بالبنية المعنوية المتكوّنة داخل النفس، والمزية 'ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك'⁽⁵⁸⁹⁾، هكذا ارتبطت المزية بنظم المعنى عنده

(584) دلائل الإعجاز، ص 44.

(585) الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ريتون بيروت، دار المسيرة، 1979م، ص 8.

(586) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 43.

(587) م.ن، ص 50.

(588) م.ن، ص.ن.

(589) م.ن، ص 51.

انسجاماً مع الفهم الأشعري للكلام، كما ارتبطت عند الفريق الآخر بالبنية اللفظية انسجاماً مع فهمهم المعتزلي للكلام أيضاً.

ومما يجدر ذكره في هذا المقام أنّ الفريقين كليهما مقتنع برئاسة المعنى على اللفظ.

فالألفاظ خدم المعاني عند الأشاعرة، والمعاني تظهر المزية في الألفاظ لأجلها عند المعتزلة. ولعلّ سبب اتفاق الفريقين حول هذه المسألة مرتبط بنزعتهم العقلية. فالفريقان مقتنعان بأنّ ما يراه العقل خطأ هو خطأ وما يراه صواباً هو صواب. ويعني ذلك أنّ حياتيهما الثقافتين متمركزتان حول العقل. وإذا كان الأمر كذلك، هل نستطيع القول إنّ تجربة الكلاميين المسلمين في وجهها العقلي كما في وجهها الفني صورة أوليّة لما هي عليه التجربة الغربية في القرن العشرين؟

5- قراءة النص الإبداعي

ولا يختلف الأمر مع موقف كلّ من الفريقين من قراءة النص الإبداعي، إذ يقول كلّ فريق بما يناسب منطلقاته. خصوصاً أنّ الحديث عن النظم بوصفه توغلاً نقدياً في فهم البلاغة يستتبع الحديث عن هذه القراءة التي ألمع إليها نقادنا القدماء وإن لم يذكروها بالاسم.

قال الأمدي "ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي [أبوتمام والبحتيري] لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين؛ لأنَّ الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر في امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى لاختلاف آراء الناس في الشعر وتباين مذاهبهم"⁽⁵⁹⁰⁾. غير أنَّ الأمدي، وإن لم يسمح لنفسه بإطلاق القول في أيِّ الشاعرين أشعر، ولم ير لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين، اعترافاً منه بتعدد المذاهب، إلا أنَّ ذلك يبقى داخل حدود الاعتراف بالآخر، ولا يتجاوز ذلك إلى القول بتعدد القراءات للنص الواحد. فعبد القاهر الأشعري، من خلال قوله: "لست بواجد شيئاً يرجع صوابه، إن كان صواباً، وخطأه، إن كان خطأً إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم، إلا وهو معنى من معاني النحوقد أصيب به موضعه ووضعه في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له"⁽⁵⁹¹⁾، إنما يستخدم مصطلحي (الصواب) و(الخطأ) في دراسة جمالية المعنى. وهذا الاستخدام إشارة

(590) الأمدي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ص 11.

(591) الجرجاني، م.س، ص 65.

واضحة إلى أن المعنى لا يتجاوز هذين الوصفين إلى غيرهما، وذلك من خلال الوضع الدقيق الذي يقتضيه علم النحو. وعندما لا يستطيع المعنى أن يتجاوزهما، فهذا يعني أنه محصور في وحدانية دلالة التركيب. وإذا كان المعنى هو الأساس والسابق في الوجود عند الأشعرين، فذلك يعني أن له كيانه شبه مقدس، وأن الألفاظ التي تترتب بناءً على ترتبه في الذهن⁽⁵⁹²⁾ [لأنها خادمة له] لا يمكنها أن تسيء الخدمة، فلا تقدمه إلا دقيقاً واحداً. ويؤكد هذا الأمر أن عبد القاهر نفسه قد رفض تفسير الآية ﴿إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرٍ لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ﴾ على أنها بمعنى "من كان له عقل"؛ "لأنه يؤدي إلى إبطال الغرض من الآية، وإلى تحريف الكلام عن صورته وإزالة المعنى عن جهته"⁽⁵⁹³⁾. ولا تعني الإشارات الثلاث سوى وحدانية الغرض والمعنى. كيف لا، وهو يتحدث عن إفساد للمعنى؟ خصوصاً "إذا هم اخذوا في ذكر الوجوه"⁽⁵⁹⁴⁾، إذ لا وجوه بنظره. ولا ينفك هذا المذهب في الوحدانية عن القول بالبعد الكشفى للبلاغة، لأنه من مقتضياته.

(592) الجرجاني، م.س، ص 45.

(593) م.ن، ص 235.

(594) م.ن، ص 236.

ونجد الموقف مختلفاً عند الرّماني الذي يرى أنّ الحذف في الإيجاز "أبلغ من الذكر، لأنّ النفس تذهب فيه كلّ مذهب، ولو ذكر الجواب لقُصر على الوجه الذي تضمّنه البيان"⁽⁵⁹⁵⁾. ولم يقسم هذا الرأي النصوص إلى نصوص علميّة تقتصر على الوجه الدلالي الذي يتضمّنه البيان، ونصوص إبداعية؛ ولكنّه ذهب إلى التنبيه على انفتاح النصّ الإبداعي واتساعه لقراءات لا حصر لها. وقوله: "لو ذكر الجواب لقُصر على الوجه الذي تضمّنه البيان" يعني أنّ الحذف وعدم ذكر الجواب يجعلان للنصّ وجوهاً دلاليّة يؤكّد تعدّدها ويوضح شفافيتها وجماليتها قوله "لأنّ النفس تذهب فيه كلّ مذهب"؛ و"كلّ" هذه لا نهاية لها. ويشير هذا الفهم لطبيعة النصّ الإبداعي، والذي لا يركّز على مثاليّة المعنى وأحاديّته كما قدّر بعضهم⁽⁵⁹⁶⁾، إلى أنّ الثقافة العربيّة القديمة قد أمسكت بخيوط مدهشة لا يمكن تجاهلها أو تجاهل القيم التي تأمّست عليها في أيّ عمل حديث ننوي الخوض فيه، خصوصاً أنّ النصّ الأدبي ذو نفوذ عريق في نفس العربيّ. وما التحذير الذي ساقه بعضهم من التعرّض للشاعر، "ولو كان من أدون الناس صنعة في الشعر، ربّ

(595) الرّماني، م.س، ص77.

(596) نبيل أيوب، الطرائق إلى نصّ القارئ المختلف، بيروت، المكتبة الأهلية، ص7.

بيت جرى على لسان مفحم...فسارت به الركبان»⁽⁵⁹⁷⁾،
سوى دليل على عمق التجربة الإبداعية في حياتنا الثقافية
العامة . وهذا ما تنبه إليه النقاد وأشاروا إليه مراراً⁽⁵⁹⁸⁾.

6- الطبعية والتكلف

لعل اجتماع الفريقين حول رئاسة المعنى قد أدى إلى
اجتماعهما حول فهم موحدٍ لثنائية (الطبعية/التكلف)، مع أن
الجاحظ لم يؤدِّ دوراً تأسيسياً تمهيدياً متناسباً مع مواقفه
العقلية، إذ ربط التباين الحاصل بين الطبع والصنعة بالتباين
القائم بين الأمم⁽⁵⁹⁹⁾. ويعدّ الرّماني مؤصّل الموقف المنهجي
السليم من هذه المسألة؛ لأنه كان معتزلاً عقلانياً فيها.
ولقد خطا مفهوم البلاغة بين الجاحظ والرّماني خطوة
مهمة. فبينما كان البيان عند الجاحظ اسماً جامعاً "لكلّ شيء
كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير؛ لأنّ
مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو
الفهم والافهام، فبأيّ شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن

(597) الأمدى، م.س، ص78.

(598) ابن رُشيق، الممثلة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت،
دار الجيل، ط4، 1972م، 1/ 82 و2ج 182 أو 185.

(599) علي زيتون، الطبعية والتكلف إلى نهاية القرن الرابع، حوليات جامعة
القدس يوسف، بيروت، مج5، 1990، ص 179.

المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع⁽⁶⁰⁰⁾ دون أيّ التفتاة إلى الناحية الفنية. وهذا طبيعي من عالم كالجاحظ يرى النتاج الشعري العربي صادراً عن بديهة وارتجال، كأنه الإلهام. ويعيش عمق حساسية التنافس الحضاري القائم ما بين العرب والفرس، إذ يكون همّ النتاج الأدبي الأساسي توضيح المعنى وبلوغ الإفهام؛ لأنّ الحاجة الفنيّة حصيلة حاصل. نجد الأمر مختلفاً عند الرّماني، فهو يعلن منذ البداية ثابتين يرّد بأحدهما على الجاحظ قائلاً: "ليست البلاغة إفهام المعنى؛ لأنّه قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عي"⁽⁶⁰¹⁾. مشيراً إلى مستويين للتعبير أحدهما تعبير فني. ومن الطبيعي أن تكون تلك الفنيّة خارجة عن دائرة البدهة والارتجال. فالردّ على الجاحظ ردّ على مفهومه للطبع وعملية الخلق الأدبي، وإيماء إلى أن العمل الفني لا يكون نتاجاً للطبع وحده. فالصنعة شريكة أساسية فيه وبدونها لا يكون. ويرد بالثاني عليه⁽⁶⁰²⁾، وعلى الخطابي⁽⁶⁰³⁾ قائلاً: بأنّ البلاغة ليست "بتحقيق اللفظ على المعنى، لأنّه قد يتحقّق

(600) الجاحظ، اليان والبيان، 76/1.

(601) الرّماني، م.ن، ص75.

(602) الجاحظ، م.س، 7/2.

(603) الخطابي، البيان في إعجاز القرآن، ثلاث رسائل في الإعجاز، ص29.

اللفظ على المعنى وهو غث مستكره ونافر متكلف⁽⁶⁰⁴⁾. فلا يكفي أن تكون الألفاظ قد استعملت استعمالاً دقيقاً، إذ لا بد من أن يكون هناك اختيار وتوقيع للألفاظ بعضها إلى جانب بعض من أجل إيجاد بنية فنية ما. ويتجلى هذا التشديد على الناحية الفنية، بالإضافة إلى الناحية الدلالية، أكثر ما يتجلى في حذره للبلاغة حين يقول 'البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ'⁽⁶⁰⁵⁾. فلم يهمل ما طلبه الجاحظ من إفهام المعنى، ولا ما طالب به مع الخطابي من استخدام دقيق للألفاظ خدمة للدلالة، بل رأى إيصال المعنى من صلب مفهوم البلاغة، وإن لم يكن شرطها الوحيد. فشرطها الثاني أن يكون ذلك الإيصال في أحسن صورة من اللفظ. وهولا يتصل بشرطه هذا مع انتمائه الاعتزالي في ما يتعلق بمكمن الإبداع في نص أدبي فحسب، ولكن يبشر ببداية مرحلة جديدة في فهم عملية الخلق الأدبي، إذ لم يقف موقف الأمدي الانتقالي معترفاً بشرعيتين فنييتين: شرعية الطبيعية، المتمثلة بالبحثري، وشرعية الصنعة المتمثلة بأبي تمام، بل تجاوز ذلك ليرى في الصنعة عاملاً أساسياً وضرورياً لا بد منه في أي عملية خلق أدبي. ولا مكان للعفوية والارتجال، ممثلاً بذلك الخروج النهائي من الجدل

(604) الرقاني، م.س، ص 75.

(605) م.ن، ص 75 - 76.

الذي دار طويلاً حول جمالية كل من الطبيعية والصنعة، ليرى للتكلف بعداً اصطلاحياً جديداً لا يرتبط بالثنائي (الطبيعة/ التكلف)، ولكنه يرتبط بثنائي جديد هو (البلاغة/ التكلف). يقول "الفواصل بلاغة، والأسجاع عيب، وذلك أن الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها. وهو قلب ما توجبه الحكمة في الدلالة، إذ كان الغرض الذي هو حكمة إنما هو الإبانة عن المعاني التي الحاجة إليها ماسة، فإذا كانت المشاكلة وصلت إليه فهو بلاغة، وإذا كانت المشاكلة غير ذلك فهو عيب، ولكنة؛ لأنه تكلف من غير الوجه الذي توجبه الحكمة"⁽⁶⁰⁶⁾. فالرماني، نتيجة موقفه السابق، ينظر إلى "تشاكل الحروف في المقاطع"⁽⁶⁰⁷⁾ من مواقع مختلفة ومن منظور ما توجبه الحكمة في الدلالة، أي "الإبانة عن المعاني التي الحاجة إليها ماسة"⁽⁶⁰⁸⁾. فما خدم هذه الغاية كان بلاغة، وما سلك منه إلى غاية نقيضة كان عيباً. ولكل حال من الحالين اسم: الفواصل التي وصفها بأنها بلاغة، والأسجاع التي وصفها بأنها عيب. وسبب وصف الأسجاع بذلك، أنها تكلف من غير الوجه الذي توجبه الحكمة. يعني أن التكلف عند الرماني ذو دلالة جديدة تقوم

(606) الرماني، النكت، ص 97.

(607) م.ن، ص 50.

(608) م.ن، م.ن.

على مخالفة ما توجبه الحكمة في الدلالة، أي أن يؤنى بالمعنى بغير حاجة لكي يستقيم وزن أو سجع أو جناس أو طباق أو أي شيء آخر يكون وجوده على حساب الدلالة التي لا تحتاجه أصلاً . ولا يعدّ تغييب الحديث عن الطبيعية في "النكت" أمراً عفويّاً، ولكنّه من باب النظرة الجديدة إلى الصنعة التي باتت أساس الجماليّة الفنيّة المحدثّة. تلك النظرة التي جعلت الصنعة متميّزة عن التكلّف الذي صار نقيضاً للبلاغة. ومما يجدر ذكره في هذا المقام أنّ ميزان الرّمانيّ دقيق وحساس. فإيصال المعنى وحده ليس بلاغة. البلاغة إيصال المعنى في أحسن صورة من اللفظ. ولا تكون الصورة المثلى للفظ على حساب الإيصال. فهي تابعة له بما ينسجم مع الحدّ الأساسي الذي وجدت اللغة من أجله. أما إذا تحولت الغاية إلى وسيلة لهدف آخر هو الصورة اللفظية، فإنّ ذلك يعني أنّ الأمور لا تجري وفق طبيعتها، وأنّ في الأمر تكلّفاً. وتعبّر هذه النقلة بمفهوم التكلّف عن أنّ الرّمانيّ المعتزليّ قد أصاخ السمع للعقل فجّره إلى الالتقاء مع الأشاعرة في هذه المسألة وبقطع النظر عن رأي المعتزلة في الكلام والبلاغة.

ويلتقي الجرجانيّ الأشعريّ مع الرّمانيّ المعتزليّ حول الفهم نفسه؛ "لأنّ الألفاظ لا تُراد لأنفسها وإنما تُراد لتُجعل أدلّة على المعاني. فإذا عذمت الذي له تُراد، أو اختل أمرها فيه لم يعتدّ بالأوصاف التي تكون في أنفسها عليها، وكانت

السهولة وغير السهولة فيها واحداً. ومن هنا رأيت العلماء يذمون من يحمله تطلب السجع والتجنيس على أن يضمّ لهما المعنى ويدخل الخلل عليه من أجلهما، وعلى أن يتعسف في الاستعارة بسببهما، ويركب الوعورة ويسلك المسالك المجهولة⁽⁶⁰⁹⁾. فالتكلف في أن تضطر لتحريك المعنى زيادة أو نقصاً أو تحريفاً لكي يستقيم أمر اللفظ سجعاً أو تجنيساً أو غير ذلك. وتحريف المعنى يدخل الضيم على النظم الذي هو جوهر العملية الكشفية التي تقوم بها البلاغة. ويعني ذلك أن التكلف، عند الجرجاني، قد ارتبط ضدياً مع الفصاحة والبلاغة كما هو الشأن عند الرقاني، لا مع الطبعية. ونستطيع القول أيضاً مع الصنعة؛ لأن الصنعة هي أداة البلاغة إيصالاً أو كشفاً في القرن الخامس. ويُعدّ لقاء التيارين حول هذه المسألة علامة بيضاء ودليل عافية في تاريخ نقدنا الأدبي القديم، لأنها تؤكد أن المبدئية هي التي تحدّد الموقف لا الخصومة.

إذ لم يمتنع الطرفان عن الوصول إلى النتيجة نفسها حين ساقهما العقل إليها من خلال ترئيسهما المعنى على اللفظ، لأن المعنى هو المطلوب في بلاغتي الطرفين، كشفاً أو إيصالاً. وما دام هو الغاية، صار الطبيعي الكشف والإيصال، وصار التكلف تعطيلهما من أجل استقامة فذلكة لفظية.

(609) الجرجاني، م.س، ص 401 - 402.

7- كلمة أخيرة

ومهما يكن من أمر فإن هذا البحث قد أوصلنا إلى نتائج عديدة لعل أهمها ما يأتي:

إن النقد العربي القديم المنتمي إلى أحد هذين التيارين هو النقد المنهجي الذي ألقى بظلاله وأبعاده على سائر النقد العربي وجّره إلى دائرته حتى لا نكاد نرى، إلى نهاية القرن الخامس الهجري، نقداً ذا بال خارج هذه الدائرة. وابن رشيق الذي كان حيادياً حيال مفهوم الكلام ظلّ جمعاً إلى آخر كلمة كتبها. أمّا النقد في القرنين السادس والسابع الذي بدا خارجاً على سلطة هذين التيارين المباشرة، فإنه كان محكوماً بهما من الناحية العملية عبر اتكانه على نتاج القرون الخالية. وإذا كان حازم قد غلب إيقاع الثقافة اليونانية في "منهاجه" إلا أنّ البعد الإعجازي كان حاضراً قوياً يحاول ضبط ذلك الإيقاع قصد تعريبه تعريباً حقيقياً يتسق مع ما جاء به الإعجاز القرآني.

كما أنّ من يتابع دور الإعجاز في نتاجنا النقدي القديم يجد نفسه أمام موقف نقدي متماسك ومتكامل. يبدأ بالانتماء الفكري العقدي، ماراً عبر اللغة والكلام، ليصل إلى أدق التفاصيل والمواقف، كلّ شيء مضبوط على إيقاع مفهوم الكلام. صحيح أننا لا نجد خطة شاملة تنظم القضايا

والمسائل النقدية وتوزعها توزيعاً منهجياً، إلا أن مراقبة هذه الأمور وفق منهج حديث توصلنا إلى ذلك.

ومتى يجدر ذكره أن ذلك النقد منتم بقوة إلى حياتنا الثقافية خصوصاً ما يتعلق بالقرآن الكريم ودوره في إعادة إنتاج الحياة العربية العامة ومن بينها الحياة الثقافية.

وبناء على ما تقدم، فإن أي محاولة جادة تنوحي إنتاج نقد عربي يسهم في الحياة النقدية الأدبية العالمية، لا بد من أن ينطلق من أسئلة تطل تاريخنا وتراثنا وموقعنا وهويتنا الثقافية. أضف إلى ذلك أن تحول الغرب إلى مرحلة ما بعد الحداثة يتطلب منا تحديد موقف من العقل ودوره في حياتنا الثقافية، هل نحن نسيج ثقافي حضاري خاص، أم أن النسيج الغربي نسيج عالمي يحتوينا، وإن قصرنا عن ركبته؟

إن الإجابة عن هذا السؤال كفيلة بإثارة جملة من الأسئلة الأخرى، ما الإسلام؟ ما قوته؟ ما جدارته في مواجهة تحديات المرحلة؟ هل يصلح عقيدة للمرحلة الراهنة قادرة على الإجابة عن أسئلتها الحرجة؟

لا نستطيع، من دون الإجابة عن هذه الأسئلة، أن نؤسس لمرحلة جديدة من تاريخنا، مرحلة قاسية لا تقبل بأنصاف الإجابات ولا بأنصاف الحلول. فلماذا أن نكون وإما أن لا نكون.

مفهوم الشعر في أغاني الأصفهاني

لماذا نبحت في كتاب مادته الأغاني والأصوات عما يقع خارج هذا الحقل؟ فالباحث في كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني عن مفهوم الشعر وجماليّاته كالباحث عن إبرة في محيط، إذا ما قيس الأمر بحجم هذا الكتاب وموضوعه. يرتبط الغناء بالشعر عادة، واقتران الغناء بالشعر منذ أقدم العصور لم يكن اقتراناً اعتباطياً أو بالمصادفة. تكاد تكون وظيفة الاثنين واحدة. كلاهما يشير انفعال المتلقي حيال موضوعه، ويحاول الارتقاء به إلى ما هو إنساني شامل. وأكثر من ذلك يشكّل كلّ منهما مجالاً لقرينه يمكنه من الوصول بوظيفته إلى مرقاها الأمثل. تكتمل شعرية الشعر بالغناء، وبالشعر يكون الغناء غناءً أو لا يكون. وتواشح بهذا القدر يفرض على المشتغل بدراسة الغناء والأصوات أن يكون ملماً بأمور الشعر والشعرية إماماً كافياً. فهل كان الأصفهاني يمتلك معرفة بالشعرية توازي معرفته بالغناء والأصوات؟ أو هل كانت الثقافة النقدية التي يمكن تلمسها، في كتابه، بقطع النظر عمّن صدرت عنه، منتمية إلى ثقافة عصرها بشكل معقول؟

لنكون على بيّنة من أمرنا، لا بدّ من الخروج على المفهوم الحديث للشعرية (Poéticité). تناولت كتب كثيرة هذا الموضوع في اللغة العربية وفي غيرها. وإذا ركّز كمال أبو ديب في كتابه "في الشعرية" على إثارة الدهشة، نتاج الشعرية القائم على الاختيار من خارج حقل التوقعات⁽⁶¹⁰⁾ الذي يفاجئ المتلقي فينقله من عالمه السببي المنطقي إلى عالم متفكّك من كلّ العلاقات الموضوعية، عالم ذاتي بامتياز، فإن تركيز أدونيس في كتابه "الشعرية العربية" قائم على النقلة التي شهدتها تلك الشعرية ما بين مرحلتَي الشفوية والكتابتية.

انبنت الشعرية الشفوية على ثقافة شفوية في العصر الجاهلي، فجاءت ارتجالاً، إلى حدّ بعيد، لا تستطيع قراءة العالم قراءة دقيقة عميقة. وانبنت الشعرية الكتابية، بفضل القرآن الكريم، على ثقافة كتابية تمكّنها من قراءة العالم قراءة تتصف بكثير من الدقة والعمق⁽⁶¹¹⁾.

وعني ذلك أن الفهم العربي الحديث للشعرية أسلوبِي في جانب منه، كما جاء عند أبو ديب، وشابك للشعرية بعمقها الثقافي في جانب آخر، كما جاء عند أدونيس. وإذا توصّلت الثقافة العربية الحديثة إلى الإمساك بهذا القدر من امتلاك

(610) كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص 18-21.

(611) أدونيس، الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، 1985، ص 5 وما بعدها.

معرفة بالشعرية، فإنها جاءت متكاملة مع ما وصلت إليه الثقافة الغربية في ظل حداثتها. فحركة الأبيوز⁽⁶¹²⁾ وهي تقف، بعلميتها، عند أدبية الأدب. رفضت أن تكون هذه الأدبية قائمة على قاعدة الانعكاس التي تذكّرنا بالمرأة وما تقوم به من عملية نسخ حرفي للمتراني عليها، ورأت أنها تقوم على قاعدة الانكسار التي تعيد تكوين العالم المرجعي، بشكل معدّل ومختلف، في أثناء دخوله رحاب النص الإبداعي⁽⁶¹³⁾.

وجاء جاكسون ابن هذه الحركة، وبعد انحلالها بقرار شيوعي، ليري، وهو يدرس الشعرية (poétique)⁽⁶¹⁴⁾، أن عالم النص الإبداعي، وبفعل ذلك التعديل، غير موجود في الواقع، ولا نجده إلا في نصّه لأنه متمّ إليه.

(612) حركة الأبيوز هي حركة الشكلايين الروس التي نشأت قبيل الثورة البلشفية أخذت على عاقبتها أمر تحويل الدراسات الأدبية إلى دراسات علمية فكان أن قلّمت للثقافة العالمية مفهوماً علمياً للشكل، ورأياً علمياً أيضاً بأدبية الأدب. علي زيتون، النص الشعري المقاوم في لبنان، بيروت، اتحاد الكتاب اللبناني، ص 37.

(613) تودوروف، أعمال الشكليين الروس، ص 5 و 20 و 34.

(614) نجد في الثقافة الغربية مصطلحين الأول: (poétique) والثاني (poéticité) ترجمتهما إلى العربية واحدة بكلمة شعرية. والشعرية الأولى هي النظرية الأدبية عامة بقطع النظر عن انقسام الأدب إلى شعر ونثر، أما الثانية فتعني مفهوم الشعر أو ما يجعل من نص ما شعراً.

والملاحظ أن التنظير الغربي الحدائي حتى جاكبسون إنما يحاول الإجابة عن سؤال مفاده: ما الذي يجعل من النص نصاً أدبياً، بقطع النظر عن انتمائه إلى الشعر أو النثر. وجاءت الإجابة محكومة بتعالي الشعر على النثر إلى حد بعيد، أي أنها منحازة إليه، خصوصاً في ما يتعلق بالتعديل الذي يطال العالم الواقعي الذي يمثل صميم الفنية الأدبية التي هي، هنا، شعرية بامتياز. واشتراك النثر والشعر في عملية التعديل لا يدخلهما في النوع الأدبي نفسه؛ لأن جاكبسون مثله مثل حركة الأبويان التي انطلق منها يركّز على الإيقاعية مميّزاً أساسياً للشعر من النثر، وعلى كثافة التعديل في الأول دون الثاني.

وجاء الأسلوبيّ الفرنسي جان كوهين ليفيد مما وصل إليه هذان الفريقان، خصوصاً، أنه مثلهما، بوصفه نتاج الثقافة الحدائية التي عمت أوروبا إلى عهد قريب من الزمن، وليركّز على الأدبية الخاصة بالشعر وحده، تحت اسم الشعرية التي هي ترجمة لكلمة (poéticité) الفرنسية. وإذا ارتكز مفهوم هذه الشعرية في كتابه الأول "بنية اللغة الشعرية" (structure du langage poétique) على قاعدة (الحيد-المجاز) (l'écart) التي ترى أن الشعرية مرتكزة على الدلالة الجديدة التي تحيد إليها الكلمة متخلية عن دلالتها القاموسية⁽⁶¹⁵⁾، وما يشيعه ذلك من

إنتاج عالم شعريّ محرّك لمشاعر المتلقي، منتقلاً به من عالم موضوعي سببيّ إلى عالم جديد ذاتي، ارتكز هذا المفهوم في كتابه الثاني "اللغة العليا" (le haut langage) على ما وصل إليه الكتاب الأول من فكرة (الحيد) دافعاً بها نحو مبدأ النفي الإضافي (principe de négation complémentaire) الذي يدفع بالعلامة اللغوية لتبلغ مطلقيتها⁽⁶¹⁶⁾ التي تخرجها من دائرة الاختلاف والضدية التي رأى فيها سوسير أساساً لقيام أيّ لسان⁽⁶¹⁷⁾.

ومما يجدر ذكره في هذا المقام أنّ هذه الأبحاث قد تناولت التقنيات اللغوية التي تنتج الشعرية. ومع أهمية ذلك، فإنّ الفهم الأرقى للشعرية قائم على التعديل الذي ينال مادة الشعر، مرجعه الموضوعي، من خلال بؤرة الرؤية التي يمتلكها المبدع. تلك الرؤية التي تمتدّ من الثقافة والقناعات، مروراً بالهموم والاهتمامات، وصولاً إلى الانفعال الذي يلون العالم المرئي بلونه.

ومقاربة الشعرية في كتاب الأغاني من خلال هذا المنظور لا تكون كافية إذا لم نرفدها بما تملكه نقدنا القديم في القرن الرابع الهجري، قرن أبي الفرج، من مفهوم خاص بتلك المسألة.

(616) Jean Cohen, le haut langage, p. 17.

(617) سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد نصر، جونه، ص 16.

قارب نقدنا في ذلك القرن مفهوم الشعر مقارنة علمية إلى حد بعيد.

نظر الرماني إلى التشبيه، وهو وسيلة لغوية أساسية في إنتاج الحيد، بوصفه حاجة أدبية تعوض القصور المنهجي الذي تتصف به اللغة أي لغة، والتشبيه عند صاحبنا 'هو العقد على أن أحد الشينين يسد مسد الآخر في حن أو عقل'⁽⁶¹⁸⁾. وأن يسد المشبه به مسد المشبه، العالم الذي عاينه الشاعر من خلال رؤيته وانفعاله. لا يعني أن الطرفين متجانان للدلالة عليها. لو كان الأمر كذلك لانتفت الحاجة إلى التشبيه. ويؤكد هذا أن التشبيه قراءة الشاعر لذلك العالم قراءة تعيد تشكيله وإنتاجه، بما يدخله عالم الشعرية من بابه العريض. ونجد الأمر نفسه في حديثه عن الاستعارة الحسنة التي توجب بياناً 'لا تنوب منابه الحقيقة'⁽⁶¹⁹⁾.

ولم يهمل الرماني، ممثلاً القرن الرابع، مسألة الغموض الشعري. استطاع، في أثناء دراسته إيجاز الحذف أن يفسر تفسيراً حسناً كيف يؤثر الغموض الذي يكتنف الإيحاء، فيجعل المتلقي يعيش حالاً لا يدرك أبعادها. فالحذف أبلغ من الذكر؛ 'لأن النفس تذهب فيه كل مذهب'⁽⁶²⁰⁾.

(618) الرماني، النكت في إيجاز القرآن، من ضمن ثلاث رسائل، تحقيق

محمد خلف الله وعبد السلام زغلول، ص 8.

(619) م.ن، ص 86.

(620) م.ن، ص 77.

والتدقيق أكثر في معالم هذا القرن يكشف لنا عن أن الثقافة العربية فيه كانت ملّمة بمفهوم الشعر إماماً مثيراً للتعجب. فهل نجد في كتاب الأغاني صدى لهذه الوضعية الراقية؟

نستدعي الإجابة عن هذا السؤال أن نتبين عقلية أبي الفرج النقدي قبل الولوج إلى عالم الشعرية في كتابه. عزا في مطلع مقدمته التي صدر بها الجزء الأول، التأخر الشعري إلى التأخر الزمني⁽⁶²¹⁾، حتى لكان الشعرية الخالصة المتعالية مرتبطة ببكورة الزمان. وكلما تأخر الزمان بشاعرٍ تأخرت طبقته، "فالسبق للقدماء إلى كل إحسان"⁽⁶²²⁾.

المهم أنه أخرج، بهذا الحكم القاطع، أبا قُطَيْفَة من الشعراء المعدودين ومن الفحول⁽⁶²³⁾؛ بسبب تأخره الزمني⁽⁶²⁴⁾. والعودة إلى نصّ أبي قُطَيْفَة موضوع هذا الرأي. القصر بالنخل فالجَمَاء بينهما أشهى إلى القلب من أبواب جيرون

(621) الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق مهنا وجابر، بيروت، دار الكتب العلمية، 1992، 3/1.

(622) م.ن، 3/1.

(623) الأغاني، 3/1.

(624) م.ن، ص.ن.

إلى البلاط فما حازت قرائنه
دورٌ نزحن عن الفحشاء والهون
قد يكتنم الناس أسراراً فأعلمها
ولا ينالون حتى الموت مكنوني⁽⁶²⁵⁾
تكشف لنا عن شعرية رائقة قامت بإعادة تشكيل المكان
بناءً على رؤية الشاعر وانفعاله المغمس بنفي قسري أبعدته عن
المدينة. وهذا ما يتنافى مع ما ذهب إليه صاحبنا. أضف إلى
ذلك أن الأصفهاني حين يقدم نصاً شعرياً من النصوص
يكتفي بذكر عروضه وشرح مفرداته⁽⁶²⁶⁾، بعيداً عن أي مقارنة
لما يقوم عليه النص من قيم فنية. وتعامل آلي بهذا القدر مع
النص قد يُخرج المتعامل من دائرة النقد والنقاد، ويدفعنا إلى
البحث عن مادة دراستنا عند من ذكرهم الأصفهاني في
تضاعيف أحاديثه.
ويتوزع الحديث في مفهوم الشعر على نقطتين: وظيفة
الشعر وطبيعته.

1- وظيفة الشعر

نجد إيماءة إلى دور تشهيري يقوم به الشعر، وذلك في
أثناء حديث الأصفهاني عن العرجي. وهو دور طالعتنا به

(625) الأغاني، 11/1.

(626) م.ن، 12/1.

الثقافة الاجتماعية الشعبية في مختلف العصور العربية القديمة. إذ كان الأهل يمتنعون عن تزويج بناتهم ممن يشتهرون بحبهن في أشعارهم، كما طالعنا به كتب التاريخ الأدبي حين تحدثت عن الهجاء الذي شكّل عامل ردع وتخويف بلغ مبالغ اللعنة في الجاهلية. ومهما يكن من أمر، فإن وظيفة التشهير التي كان يقوم بها بعض الشعر تقع خارج وظيفته التي تفترضها له طبيعته. ولعل هذه الوظيفة هي بعض الأصل الذي يتصل به، ومن ناحية إيجابية، الدور الرسالي.

ولقد اقترنت الإيماءة إلى الدور الشهيريّ بغير إشارة، في الأغاني، إلى الدور الأخلاقي. نهى هشام بن عروة الناس عن رواية شعر عمر بن أبي ربيعة قائلاً: 'لا تُروُوا فتياتكم (فتيانكم) شعر عمر بن ربيعة لا يتورّطن (يتورّطوا) في الزنا تورّطاً' (627). ورأى أبو المقوم الأنصاري أنه 'ما عُصِيَ الله بشيء كما عُصِيَ بشعر عمر بن أبي ربيعة' (628). والدور الإفسادي الذي يقوم به شعر ما، من هذا المنظور، قرين لدور تقويمي يمكن أن يقوم به شعر آخر. ونجد أنفسنا، مرة أخرى، أمام الدور الرسالي للأدب والشعر.

وهو دور مشكلي في حياتنا الثقافية الحديثة، أثار اختلافاً حول الشعر الملتزم، وما زال. ولئن أشار كتاب الأغاني إلى

(627) الأغاني، 1/ 74.

(628) م.ن، 1/ 76.

هذه الوظيفة مقتنعا بها قناعة يقينية، فإنه قد أشار إلى وظيفة مرتبطة بالحساسية الشعرية الأثيرية. عنيت بها وظيفة التأثير على المتلقي. استنشدت بنت محمد بن الأشعث، في موسم الحج، عمر بن أبي ربيعة بعد أن أرسلت بينها وبينه سترأ رقيقاً قصيدته التي مطلعها:

تَشْطُّ غَدًا دَارُ جِيرَانِنَا

وَلَدَارُ بَعْدِ غَدٍ أَبْعَدُ

"فاستخفها الشعر فرفعت السجف" (629) منتقلة من

التحرّج الذي يفرضه الدين والعرف والعادات إلى عدم التحرّج من مقابلة الشاعر الذكر وجهاً لوجه. وهذا ليس بسيطاً في ذلك الموسم وذلك الزمان. يعني أنّ الشعر يتمتع بقدرة غير عادية في إعادة تشكيل العالم، وفي عملية إدراج المتلقي داخل ذلك العالم الجديد، في ظل علاقات غير سببية، غير منطقية، غير اجتماعية موضوعية بالمحصلة.

وتقع الثقافة التاريخية القائمة في كتاب الأغاني في ورطة مثيرة للنقد السلبي عندما تذكر أنّ النبي ﷺ بعد أن سمع شعر قُتَيْلَةَ بِنْتِ الْحَارِثِ فِي رِثَاءِ أَخِيهَا النُّضْرِ الَّذِي أَمَرَ ﷺ بِقَتْلِهِ إِثْرَ مَعْرَكَةِ بَدْرٍ قَالَ: "لَوْ سَمِعْتُ هَذَا قَبْلَ أَنْ أَقْتُلَهُ مَا قَتَلْتُهُ" (630).

(629) الأغاني ، 1/ 89-90.

(630) م.ن، 1/ 19.

وإذا كان هذا المثال مؤكداً للوظيفة التأثيرية المنوطة بالشعر، وبشكل قوي، فإنه يصف النبي ﷺ بالخطأ الفادح؛ لأن كلامه ﷺ شكٌ قويٌّ في صحة موقفه من النضر، وهو الذي لا ينطق عن الهوى.

2- طبيعة الشعر

وإذا كانت وظيفة الشعر بالنسبة إلى الثقافة التي يمثلها كتاب الأغاني متقاطعة مع وظيفته في ثقافتنا الحديثة، فهل تكون طبيعته في ذلك الكتاب متصلة بطبيعته عندنا؟
يواجه الباحث في أفياء الثقافة التي تكتنف "الأغاني" بعلاقة الشعر بالقبيلة. جاء على لسان يعقوب بن إسحق: "كانت العرب تقرّ لقريش بالتقدم في كل شيء عليها إلا في الشعر، فإنها كانت لا تقرّ لها به، حتى كان عمر بن أبي ربيعة، فأقرّت لها الشعراء بالشعر أيضاً، ولم تنازعها شيئاً" (631).

وهذا الكلام وإن شكّل محاولة لربط الشعر بإمكانات فطرية تحتلها القبيلة في جيناتها الوراثية حتى يتمكن بعضُ أبنائها من قول الشعر، فإن الإقرار المتأخر الذي فرضته شعريّة عمر هو إقرار بأنّ الناس جميعاً مهياون من حيث طبيعتهم لينبغ بينهم الشعراء، وإيماءً واضحة إلى أنّ السبب

(631) الأغاني، 1/ 74.

الحقيقي في النبوغ هو مدارسة الشعر داخل القبيلة أو العائلة التي يُنشأ الأبناء عليها. وتخليص الشعر من بعده البيولوجي علامة إيجابية تُسجل لتاريخ الثقافة الشعرية العربية. وهي وإن نفت هذا البعد على صعيد القبيلة لم تنف على صعيد الشاعر الفرد. يحدثنا عمر بن أبي ربيعة عن تجربته قائلاً: "كنت وأنا شاب أعشق ولا أعشق، فاليوم صرتُ إلى مداراة الحسان إلى الممات. ولقد لقيتني فتاتان مرة. فقالت لي إحداهما: ادنُ مني يا بن أبي ربيعة أسراً إليك شيئاً، فدنوت منها ودنت الأخرى فجعلت تعضني، فما شعرت بعَضٍ هذه من لذة سِرارٍ هذه"⁽⁶³²⁾. إنَّ شخصية عمر المتشكّلة من أبعاد بيولوجية وأخرى نفسية هي التي رجّعت شعرته لتكون متخصصة بالمرأة.

وتتبع جرير هذه الشعرية إلى أن بلغت مبالغ نضجها. كان يقول إذا أنشد شعر عمر: "هذا شعرٌ تهامي إذا أنجد برد"⁽⁶³³⁾. وكلامه هذا لا يعترف بشعرية ذات خصوصية مكانية ضيقة، أو ذات جمهور محدود كجمهور المراهقين. ولكن قال بعد ذلك: "ما زال هذا القرشي يهذي حتى قال الشعر"⁽⁶³⁴⁾. فما الذي قاله عمر حتى بلغ مبالغ الشعرية في نظر صاحبه؟

(632) الأغاني ، 76 / 1.

(633) م. ن. ، 81 / 1.

(634) م. ن. ، 82 / 1.

قال:

رأت رجلاً، أما إذا الشمس عارضت
فيضحى، وأما بالعشي فيخضر
قليلاً على ظهر المطية ظلّه

سوى ما نفى عنه الرداء المحبّر
ولعل أهم ما تقوم عليه هذه القصيدة أمران: صنعتها التي
اتصفت بالجودة، وعمقها الإنساني. وهما أمران يسمحان
لمثل عمر، بنظر جرير، بلقب شاعر. وما دما نتحدث عن
الصنعة، فإن إشارة قد وردت عنها في الأغاني تتطلب منا
وقفة ضرورية. علق الأصفهاني على أبيات اختارها من قصيدة
(أمن آل نعم) لعمر قائلاً: 'هذه الأبيات جُمعت على غير
توالٍ؛ لأنه إنما ذكر منها ما فيه صنعة' (635)، مومناً بهذا
التعليق وذاك الاختيار إلى موقف جديد قرّره الثقافة النقدية
العربية في القرن الرابع الهجري. إذ تخلت هذه الثقافة عن
هيمنة الطبع والطبيعة، والبديهة والارتجال، ولم تعد ترى في
الصنعة تكلفاً يرفضه الذوق. باتت ترى الشعر صناعة. وهذا
طبيعي إذ تحولت الثقافة العربية مع القرآن الكريم من الثقافة
الشفوية إلى الثقافة الكتابية التي تقوم على التفكير والمدارسة
والتدبير وإعادة النظر والإفادة مما سبق.

وإذا ما اعترف لعمر بأنه الأشعر في الغزل (636)، وأن

(635) الأغاني ، 1/ 80.

(636) م.ن، 1/ 113.

شعره الغزلي علامة من علامات السحر المتوائم مع طبيعة الشعرية⁽⁶³⁷⁾، فإن الثقافة النقدية العربية قد أفادت من تجربته هذه لترصد من خلالها تطوّر مقومات الشعر الغزليّ. فقد نُسب إلى كلٍّ من الفرزدق⁽⁶³⁸⁾ وجريّر⁽⁶³⁹⁾ أنهما سمعا شيئاً من نسيب عمر، فقال هذا أو ذاك. 'هذا الذي كانت الشعراء تطلبه فأخطأته وبكت الديار، ووقع هذا عليه'. يعني أن عمر بن أبي ربيعة قد حقّق حلماً من أحلام الشعرية العربية في الوصول بالنسيب إلى ما وصل إليه. وبقطع النظر عن طبيعة المرقى الذي تطلبه الغزليون السابقون ووصله عمر، فإنّ الثقافة العربية القديمة قد نظرت إلى الشعرية نظرة تطوريّة واكبت حركيّة تلك الشعرية مع تغيّر الأحوال والأزمان. وهذا دليل خصب، مع ما قلناه عن مؤهلات كتاب الأغاني بهذا الخصوص.

فإذا قدّم لنا الأغاني ما قدّمه لنا عن الشعرية على هامش موضوع آخر هو الغناء، فكيف بنا لوعدنا إلى كتب النقد نفسها؟ سنقع على كنوز يجب محاورتها من أجل الاستناد إليها عندما نبدأ بمحاورة الثقافة الغربية حول مقولاتها الحساسة الحرجة.

(637) الأغاني، 1/ 107.

(638) م. ن.، 1/ 75.

(639) م. ن.، 1/ 106.

آلية التفكير النقدي عند ابن حجة الحموي

يتضمن التركيب الثلاثي: "آلية التفكير النقدي" إشارة ضمنية إلى الثقافة. فالتفكير واقع داخلها، وهو لا يمكنه الاشتغال من دونها. فلكانه العوم وكأنها البحر. والحديث عن آلية التفكير أي آلية تفكير يستدعي المنهج الثقافي. فالثقافة حين تتشكل رؤية إلى العالم عند فرد أو جماعة، تتملك هذا العالم، عبر ما يترأى إعادة تشكيل وإنتاج.

فالخبّاز في قصيدة ابن الرومي، هو خبّازه دون سائر الخلق، ومريم الصّناع في "بخلاء" الجاحظ هي مريم الجاحظ دون سواه، والبلاغة العربية في "خزانة الأدب" ونهاية الأرب" هي بلاغة ابن حجة الحموي دون نقاد العرب الآخرين عامة.

ومن يرد امتلاك معرفة بآلية التفكير النقدي عند ابن حجة الحموي لا يمكنه ذلك من دون امتلاك معرفة بالنص النقدي العربي السابق عليه، ومن خلال سقفه الأعلى.

1- آليات التفكير النقدي قبل ابن حجة الحموي

عاشت الثقافة العربية منذ بداية القرن الثالث الهجري إلى

انتهاء القرن الخامس، ومن ضمنها الحركة النقدية الأدبية تحت ظلال علم الكلام الذي شكّل الآلية التي حكمت علم التفسير، مثلما حكمت علم التشريع، وعلم الجمال الأدبي، وعلم البلاغة. وكان منطلقها في النقد ردّاً على الشكوك التي أثارها الثقافات التي ظلّت قائمة داخل الدولة الإسلامية، وعلى رأسها الثقافة المانوية، حول حقيقة الوحي. عادت النخبة إلى آيات التحدي في القرآن الكريم لتنتقل منها في ردّها، وفي إثبات حقيقة الوحي. والقرآن الذي قدّم نفسه معجزاً وحيّة في صدق نبوة محمد ﷺ هو كلام. وكان على النخبة أن تنطلق من فهم محدّد للكلام لكي تصل إلى حقيقة المعجزة وحقيقة الوحي. قال الكلاميون من الشيعة والمعتزلة إنّ كلام الله محدث، وقال الأشاعرة إنّّه قديم. وترتّب على الحدوث عند الفريق الأول أن يكون كلام الله تلك الأصوات والألفاظ، كما ترتّب على القدم، عند الفريق الثاني، أن يكون ذلك المعنى الذي كان قائماً في ذات الله منذ الأزل. وجرتْ هذا الفهم إلى أن تكون البلاغة، عند المعتزلة، إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، وأن تكون، عند الأشاعرة، كشف المعنى القائم في الذهن. وتصير المزية، مكمّن الإبداع، عند الفريق الأول من حيّز اللفظ، وعند الفريق الثاني من حيّز المعنى.

وجدت الحياة النقدية العربية نفسها أمام تيارين مختلفي المنطلق، ومختلفي آلية التفكير. التيار الأول ممثلاً بالرماني

من القرن الرابع الهجري، وعبد الجبار الهمداني مخضرم القرنين الرابع والخامس، وابن سنان الخفاجي من القرن الخامس.

والتيار الثاني ممثلاً بالباقلاني، وعبد العزيز الجرجاني من القرن الرابع، وعبد القاهر الجرجاني من القرن الخامس. وظلّ ابن رشيق خارج هذين التيارين نملة تحسن الجمع ولا تحسن صنع العسل الذي أنتجه التياران الآنفا.

2- مرحلة ما بعد الانتماء الثقافي

أثار الغزو الإفرنجي، في القرن السادس، تحت مسمى الحروب الصليبية، هلعاً كبيراً في نفوس الناس داخل المجتمع العربي الإسلامي، وأدى إلى اضطراب في النفوس وفي التفكير. فكان ذلك إيذاناً للخروج من دائرة التفكير المنهجي المبدع إلى دائرة استهلاك ما أنتج في مرحلة زمنية محددة ولمرحلة زمنية محددة في مرحلة تاريخية مختلفة. لم يقدّم "مفتاح العلوم" للسكاكي على تفكير منهجي في فهم العملية الإبداعية وما يندرج تحتها من مقولات ومصطلحات، ولكن على رغبة في تعليم المتأدّب كيف ينشئ شعراً أو نثراً جميلين. والمسافة واسعة بين أن نفكر في امتلاك معرفة بالإبداع وبين أن نفكر كيف نعلّمه. بتنا أمام بلاغة جاهزة، مادة تدرّس وتعلّم. خرجت بالإبداع من أصالته في قراءة

العالم قراءة خاصة والتعبير عما رأيناه تعبيراً خاصاً، إلى الحرفة. ولعلّ تعبيراً مثل "أدركته حرفة الأدب" متأثية من هذا السياق. أن نصبح أدباء عن طريق التعلم، بقطع النظر عن امتلاك الثقافة، لم يخرّب الحياة الأدبية وحدها، خرب العلاقة بين الثقافة والأدب، قضى على مقولة تزامن ولادة الفكرة وولادة التعبير عنها. الفكرة جاهزة والتعبير جاهز، وهذا هو الخلل الكبير.

وأمن الاتجاه التعليمي للبلاغة غلوّاً، فجاء "تلخيص" المفتاح للخطيب القزويني ليصوغ البلاغة قواعد وقوانين جاهزة يأخذ بها المتأدّب فيصير أديباً، وفاق زعمهم.

3- ابن حجة والبلاغة درساً جاهزاً

ابن حجة الحموي مخضرم القرنين الهجريين الثامن والتاسع. يعني أنه عاش في مرحلة زمنية لم يكن فيها العقل العربي عقلاً مبدعاً، إذا ما استثنينا ابن خلدون وابن رشد اللذين شكلا صيحة قوية في واد لم تستطع مع قوتها أن تعيد إلى العقل العربي قدرته على التدفق. وهذه الوضعية المرضية لم تكن خاصة بجانب من جوانب الحياة الثقافية العربية دون غيرها. نصّ ثقافي صحي أعلى يستظله، عقل الأمة هو شرط ضروري لكي يكون ذلك العقل قادراً على الإجابة عن سؤاليين أساسيين: ما المشكلة التي يواجهها المجتمع فكرياً، أو اجتماعياً، أو أمنياً أو اقتصادياً؟ وما الحل؟

وما ابتليت به الحياة العربية النقدية حين راحت تحوّل الحصيللة النقدية السالفة إلى قواعد وشروط، فتحوّل الناقد إلى معلّم دروس جاهزة، ابتليت به الحياة الأدبية حين راح الشاعر يستخدم الحصيللة المعنوية السالفة بغية توصله إلى استقامة سجع أو طباق أو جناس. صار المعنى في خدمة اللفظ، وتحوّل الشعر إلى التكلّف الذي يشكّل رياضة ذهنية لا تستطيع الدخول إلى عمق النفس البشرية تدعوها لتكون شريكاً في العملية الإبداعية. ويعني ذلك أن الحال المرضية التي أصابت الشعر لم تكن سبباً للحال المرضية التي أصابت النقد، والعكس بالعكس. كلتا الحالين المرضيتين نتاج حال مرضية واحدة مرتبطة بعجز العقل العربي عن إثارة الأسئلة واجترار الأجوبة عنها.

4- المرجعية ودلالاتها

ولعل المؤشر الأول الذي ينبئنا بوضعية آلية التفكير النقدي عند ابن حجة الحموي هو مرجعيته النقدية التي اعتمدها منطلقاً للذهاب إلى ما ذهب إليه من آراء. ويأتي ابن أبي الأصبع من (القرن السابع) على رأس مراجعه، إذ بلغت العودة إليه باسمه تسعين مرة، وبكتابه "تحرير التحبير" إحدى وعشرين مرة. والرقمان قياسيان، لم يتردد اسم علم نقدي أو اسم كتابه بهذه الوتيرة العالية. يعني ذلك أن هذا الحضور وبهذا الحجم علامة تشير إلى اقتناع ابن حجة بابن أبي

الأصبع وبمنطقه الكتابي، خصوصاً أنّ هذا الحضور لم يكن موضع انتقاد، بل موضع استشهاد وتمثيل. ويمثل ابن أبي الأصبع استمرارية لما انحدر إليه فهم العملية الإبداعية بدءاً من القرن السادس. فالأقذار عنده "هو أن يبرز المتكلم المعنى الواحد في عذّة صورة اقتداراً منه... على صياغة قوالب المعاني والأغراض" (بديع القرآن، ص 289).

ولا تنبثنا كلمة (قوالب) وما تقوم عليه من آلية حرفيّة بسوء الفهم وحده، فاعتقاده بإمكانية إبراز المعنى الواحد في عذّة صور هو انكفاء عما كان وصل إليه عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس من أن (انطلق زيد)، لا تساوي (زيد انطلق)، لا تساوي (زيد منطلق)، لا تساوي (منطلق زيد). وكل تغيير في المعنى يقتضي تغييراً موازياً في اللفظ. والانكفاء عن هذه الحساسية انكفاء عن الفهم العلمي السليم للعمل الإبداعي الذي يقوم على خصوصيّة الرؤية التي تستلزم خصوصيّة التعبير. وارتكاز ابن حجة على ابن أبي الأصبع هذا الارتكاز الواسع إشارة بيّنة إلى أن هذا الفهم السيئ للنشاط الإبداعي سيشكّل أساساً مكيناً لآلية تفكيره النقدي. خصوصاً أن صاحبنا هذا (ابن أبي الأصبع) قد كان وراء اكتشاف صور بديعية جديدة أو وراء تفريع جديد للصور المعروفة شغله هذا الهمّ عن الاهتمام الجدي بمكنم الإبداع الحقيقي. وإذا عرفنا أن ابن حجة قد عاد إلى ابن رشيق أربعاً

وعشرين مرة وإلى عمدته اثنتي عشرة مرة أدركنا مدى ابتعاده عن آليات التفكير المنهجي الذي حكم نتاج عبد القاهر الجرجاني الذي لم يعد إليه مطلقاً. تؤشر عودة ابن حجة إلى قدامة ثمانى عشرة مرة، وإلى العسكري ثمانى مرات في الوقت الذي لم يعد فيه إلى الأمدى سوى مرتين وإلى القاضي الجرجاني سوى مرة واحدة، إلى فهم خاطئ للتيار اللفظي في الحياة النقدية العربية في القرنين الرابع والخامس. أن يقول كل من قدامة والعسكري والخفاجي إن المزية من حيّز اللفظ لا يعني تغليب اللفظ على المعنى.

انطلقوا، في هذا الفهم، من آلية تفكير منهجي يرتكز على أن الكلام هو ذلك اللفظ وتلك الأصوات، ولقد ضبطوا إيقاع اللفظ مع رأيهم هذا، برئاسة المعنى التي تشكل ناظماً للفظ لا غنى عنه.

ومما يلفت، في مرجعية ابن حجة، أيضاً، هذا الحضور القوي للسكاكي، اثنتي عشرة مرة، وللقزويني الخطيب ثمانى وثلاثين مرة. هذان العلمان هما الممثلان الحقيقيان للذات لعلما الخط الانحداري للنشاط النقدي، في الثقافة العربية، وصاغاه في قوالب تعليمية. فكانا إعلاناً عن وصول النقد الأدبي إلى المآزق الخانق. إذ سيسير ابتداء منهما بخط مستو قائم على قاعدة (حلّ الحبل وإعادة جدله).

5- ابن حجة وثنائية (اللفظ/المعنى) منطلقاً للتفكير النقدي

تحدث ابن حجة الحموي عن كلٍّ من اللفظ والمعنى انطلاقاً من معيارية وضعها لمن يريد حسن الابتداء وبراعة الاستهلال. وهو لم يتحدث عن لفظ مفرد، أو معنى مفرد ولكن عن ألفاظ ومعاني مندرجة في سياق كلامي (البيت الأول من القصيدة). رأى وجوب "ألا تتجافى جنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة" (307/1)، مركّزاً على الجانب الصوتي السمعي الرقيق، ورأى ضرورة "طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها" (ص.ن)، مركّزاً على وجوب أن تكون المعاني سهلة الفهم والتناول من المتلقي. ولكن هل يخصّ هذان المعياران بداية النص دون سائر أقسامه، وهل يجوز التهاون فيهما بعد أن يكون المبدع قد شدّ انتباه القارئ؟ ما يريده ابن حجة أنهما معياران ينسحبان على جميع أقسام النص وإن كانت البداية أولى بهما. وموقفه هذا يقربه من المذهب المعتزلي بهذا الخصوص. فهل كان تفكيره تفكيراً منهجياً مثلهم، يستند إلى موقف من حقيقة الكلام؟

تركّز كلام ابن حجة، في أثناء تناوله ثنائية (اللفظ/المعنى) داخل دائرة المعيارية ولم يتعدّها إلى ما يشير إلى تفكير منهجي بَيّن. وهو حين تحدّث عن الجنس رأى أن "كثرة اشتقاق الألفاظ... يؤدّي إلى العقادة والتقييد عن إطلاق

عنان البلاغة في مضمار المعاني المبتكرة" (1/376). وفي هذا انحياز إلى رئاسة المعنى بمثل موقفاً رافضاً لما كان يجري في الحياة الأدبية في عصره. فهل يعني ذلك أنه قائم خارج إيقاع المرحلة التي تفيّاً تحت ظلالها، بما يقربه من الخط المعتزلي في التفكير النقدي؟ لا يوجد ما يؤكد، وإن وُجد ما يشير إلى ذلك، فلنتظر حتى نتيّن الحقيقة.

استخدم ابن حجة مجموعة من المصطلحات من مثل: البلاغة، والشاعر، وأهل الأدب، والناقد، والمذهب، والجنس، والحسن، وغيرها. والذي يتبادر إلى ذهن الباحث أن هذه المصطلحات لا يضبطها منهج محدّد في التفكير النقدي كذاك الذي شهدناه عند نقده القرن الخامس ومُن قبلهم انطلاقاً من فهم محدّد للكلام.

فقد رأى أن البلاغة النبوية في الحديث الشريف الموجه إلى الأنصار: "إنكم تكثرون عند الفزع، وتقلّون عند الطمع" مُفصّح عن رونقها في "المناسبة التامة ضمن المطابقة" (2/74): والمناسبة ضمن المطابقة (تكثرون/تقلّون) (الفزع/الطمع) (تكثرون/الفزع)، و(تقلّون/الطمع)، مهما بلغت دقتها وشفافيتها تظل صنعة يقدر عليها كلّ من يتنبه إلى حقيقتها ويتدرّب على النسج على منوالها، بعيداً عن الثقافة التي تشكل الرؤية على أساسها فتري ما تراه من جوانب العالم المرجعي.

ولا يختلف مصطلح (أهل الأدب) عن ذلك في شيء.
فتأملهم في بيت الشاعر.

كضرائر الحسناء قلن لوجهها

حسداً وبغضاً، إنه لدميم

لا يكشف لهم إلا عن حيلة دقيقة في التورية ولطف في
المعنى وغرابة في الأسلوب (2/ 334) فهُم أهلُ أدبٍ
بمعرفتهم شروطاً يستطيع أن يتعلمها كلٌ راغبٍ فيصبح منهم.

فالحيلة الدقيقة تظلّ طريقة قابلة للتعلم. الجدة مسألة
نسبية ينسبها الباحث إلى الشاعر بمقدار معرفته بما قيل.
وتستوقفنا (الجدة) التي ركز عليها ابن حجة مقياساً للجمالية
الأدبية، في غير موضع. نجدها أيضاً في حديثه عن المراد
من التشبيه، في أنه كامن في "غرابة أسلوبه، وسلامة
اختراعه" (2/ 488-489).

وإذا كانت الجدة مسوّغ الكتابة الكبير، فإنّ لها ضابطاً
يضبطها داخل أيّ تفكير منهجي. فهل كان الأمر كذلك عند
ابن حجة؟.

إن تركيز ابن حجة على وصف الأسلوب المطلوب
بالغرابة، والمعنى المراد باللفظ والاختراع، مبني على فهم
مستقيم للشعرية التي تضع على رأس اهتماماتها إدهاش
المتلقي من أجل السيطرة عليه ونقله من عالمه الموضوعي
السبي إلى عالم الشاعر المتخيّل الذي تأخذ فيه الأشياء

أسماء غير أسمائها، والعلاقات القائمة بينها أبعاداً ذاتية غير سببية.

ويبقى السؤال: هل وعى ابن حجة هذه الحقيقة حين أطلقها؟ يمتلك ابن حجة تفكيراً منطقياً. يدلّ على ذلك حديثه عن الجنس في أثناء تقديمه حقيقة الجنس. قال: "لما انقسم [الجناس] أقساماً كثيرة وتنوع أنواعاً عديدة تنزل منزلة الجنس الذي يصدق على كل واحد من أنواعه. فهو حينئذٍ جنس.. وكذلك البديع جنس وأنواعه الجنس، واللف والاستعارة.."
(1/385) فهو لا يطلق الكلام على عواهنه، أن يكون الجنس جنساً عنده يجب أن يصدق على كل واحد من أنواعه: التام، المحرّف، المصحّف.. الخ".

يتّضح من هذا أنّ آلية تفكيره آلية منطقية تربط النتائج (الجنس) بالأسباب (صدقه على كل واحد من أنواعه) وتفكيره المنطقي العام هل يكون كذلك حين يدخل دائرة النقد الأدبي؟ الإجابة: نعم. ولكنّ هذه النعم هي فعل إيجابي في تفكيره النقديّ أم فعل سلبيّ؟ ظهور تعليق الشرط بين النقيضين الممكن والمستحيل في قول الشاعر:

وإني سوف أسلوهم إذا عُدِمَت

روحي، وأحببتُ بعد الموت والعدم
كان سبباً في وصف هذا البيت بالحسن (2/261).
والحقيقة أن هذا السبب ممكن التعلّم يستطيع إجادته كلّ من يتعلّمه. إنّنا أمام إخضاع الشعرية إلى آلية حرفية تتعدّى الشاعر

إلى الناقد أو تتعدى الناقد إلى الشاعر. فالناقد اللبيب في نظر ابن حجة هو الذي يمسك بتفاوت القسمين في بيت امرئ القيس:

قفا نبيك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ونجده قد أطلق، في غير موضع، مصطلح (الناظم) على الشاعر (311/1) و(329-330). ولم يأت هذا المصطلح مصادفة. جاء بناءً على فهم محدّد للمطلوب منه. أن يعرف كيف يأتي بتورية قائمة على حيلة دقيقة، وأن يكون معناه لطيفاً وأسلوبه غريباً. وهذه الأمور التي ذكرنا بأنها مقاييس قابلة للتعليم، وإن كان تعلّمها شاقاً بنظر ابن حجة 'فهذا النوع، على هذا النمط الغريب، لا يجري مضماره من فحول الأدب إلّا كلّ ضامر مهزول' 334/2. والضمور والهزال مقدور على تجاوزهما بالتدريب لا من خلال اكتساب ثقافة جديدة تكون مثاراً لرؤية جديدة إلى العالم.

يعني ذلك أن الجدة مبنية على ما سبق لا على ما سيأتي. فالخروج من دائرة المعاني المعروفة والأساليب المتداولة يظلّ تنويعاً على ما هو قائم، تماماً كما كانت حال النقاد مع ألوان البديع. كان همّ الناقد أن يكتشف بديعاً لم يكتشفه سابقه أو تنويع بديع معروف،

في الوقت الذي تكون فيه الثقافة الجديدة منتجة لرؤية جديدة تدفع إلى اكتشاف أبعاد جديدة من العالم غير مكتشفة.

ويوصلنا هذا إلى القول بأن التفكير المنطقي الذي امتلكه ابن حجة واستخدمه في تعامله مع النقد الأدبي كان محكوماً بهم تعليمي يقدم طرق الكتابة للكاتب بدل أن يكتشفها عنده. تحول النقد من فعالية تابعة موجهة، وهذا سرّ ازدهارها، إلى فعالية موجهة فقط. وهذه ظاهرة مرضية تدلّ أعراضها البادية على النقد الأدبي أنها مستشرية في جسد الثقافة نفسها، أم كلّ البنى الفوقية التي تمتلكها مرحلة تاريخية من المراحل. فالمصطلح عند ابن حجة غير مستقطب حول مرجعية مفهومية مرتبطة بالحقيقة اللغوية والحقيقة الأدبية، ولكنه مستقطب حول مرجعية منطقية مرضية.

ويجرتنا الحديث عن المصطلح إلى الدخول في عمق الأدبية الخاصة بالشعر، أو ما يمكن أن نسميه الشعرية (poéticité)، ومقوماتها الإبداعية.

6- ابن حجة والشعرية

لم يتناول ابن حجة الشعرية بمبحث خاص بها. وهذا طبيعي في زمن لم تكن الثقافة العربية مهتأة لطرح مثل هذه القضايا. ولا يعني هذا غياب أيّ تصوّر ممكن، في تلك المرحلة. ثمة إشارات عديدة ومتنوعة نجدها عند ابن حجة، كما نجدها عند غيره، تومئ إلى رأي ضمنّي يقع داخل الحقل المفاهيمي الخاص بالشعرية.

وتأتي (المبالغة) التي لهج بها لسان ابن حجة أنني توجه في معالجاته لتحتلّ موقعيّة خاصّة في مقارنة مفهوم الشعرية. فالاستثناء في بيت النميري:

فلو كنتُ بالعنقاء أو بأطومها

لخلّثك -إلا أن تصدّ- تراني

هو في غاية الحسن، لأنّه تضمّن المبالغة في زيادة مدح الممدوح (1/ 281) وما كان لهذا الاستثناء البديعي من أهميّة تُحسب لولا تلك المبالغة. فما السرّ؟ المبالغة، كما يصرّح ابن حجة، من محاسن أنواع البديع (3/ 134). الملاحظ في عمل ابن حجة وأبناء جيله ومن سبقهم قليلاً أو جاء بعدهم غياب كلمة (فضل) التي استخدمها البلاغيون العرب قبالة كلمة (حسن). كان الحسن عندهم ذا بعد تزييني خارجي في الوقت الذي عبّرت فيه كلمة (فضل) عن الجمال الذي تقوم عليه بنية التعبير. وحضور كلمتي (الحسن) و(المحاسن) عند ابن حجة هو حضور للغاية المتوخاة من الأدب. ضيّع النقد الأدبي، في هذه المرحلة، كلمة (فضل) التي كانت إحدى علامات النقد المنهجي العلمي الذي كان سائداً في الحياة الثقافية العربية حتى نهاية القرن الخامس الهجري. ويعدّ هذا التضييع مؤشراً سلبياً يرمي إلى عدم ربط الأدبية بخدمة المعنى لا اللفظ.

ومن الجدير بالذكر أن المبالغة كانت حاضرة حضوراً

قويّاً في الحياة الشعرية العربية، في زمن الازدهار، زمن أبي تمام، وابن الرومي والمتني، والممدوح في قول أبي الطيب. بناها فاعلى والقنا يقرع القنا

وموج المنايا حوله متلاطم.

قد قُدّم في إطار المبالغة اللافتة. ولكنّ جمال هذه المبالغة ليس (حسناً)، وفاق رأي نقّاد ما قبل القرن الخامس المنهجيين. جمالها (فضل) مرتكز إلى الإيحاءات التي قدّمت دلالة احتمالية تأخذ بعداً مختلفاً في ذهن كلّ سامع أو قارئ. وهذا بعيد عن تقديم ابن حجة لمبالغة القاضي الفاضل في وصف قلعة نجم "وأما قلعة نجم فهي نجم في سحاب، وعُقاب في عقاب، وهامة لها الغمامة عمامة، وأنملة خضبها الأصل كان الهلال لها قلامة" اكتفى ابن حجة بالقول إنّ القاضي كان "مبالغاً في وصف قلعة نجم في العلوّ" (2/490)، ضارباً صفحاً عن التشبيه المتعدّد الذي أسبغ على القلعة من الهويات الفنية ما يجعل العلوّ غير ذي بال إذا قيس بالنجم والعقاب والعمامة، والأنملة. شكّل الحديث عن المبالغة تعمية عما يمكن أن توحى به الهويات الجديدة التي اكتسبتها القلعة من دلالات تفتن المتلقي، وتكمن فيها الشعرية بأبهى تجلياتها.

ومما يجدر ذكره، في أثناء الحديث، عن الشعرية أنّ ابن حجة قد تطلّب من الشاعر أن يأتي بغريب المعنى. فهل تعدّ

(غرابية المعنى) معوضاً جاداً عن الوقوف بالمبالغة عند حدود الحسن دون الفضل؟

فتر ابن حجة (غرابية المعنى) بقوله: 'لا يكون المعنى غريباً إلا إذا لم يسمع بمثله' (126/3). وهذا التفسير يدخل الإلفة في ما هو معروف، والغرابية في ما لم يعرف. ويجعل هذا الأمر الغرابية تقارب الترادف مع الجدة من دون أن تدركه تماماً. تدخل الغرابية دائرة غير المتوقع بقدر لا تبلغه الجدة التي قد تكون متوقعة بشكل من الأشكال. يعني ذلك أن الغرابية مثيرة للدهشة أكثر. وإثارة الدهشة علامة من علامات الشعرية التي تناولها النقد الحديث. فهل يعني ذلك أن ابن حجة قد وضع إصبعه على حقيقة الشعرية؟ تبنى ابن حجة ما تردّد عند سابقيه عن غرابية المعنى وإن لهج بذلك، بشكل واسع، بما يوحي بأهمية هذا الأمر عنده. وهذه نقطة تسجل له وإن لم يفرّق بين المعنى الشعري والمعنى الثري بما يقطع الشك باليقين.

أشعرنا وهو يتحدث عن براعة الاستهلال أنه يتحدث عن الدلالة الاحتمالية التي يتطلبها الشعر دون الشر. قال: إن 'براعة الاستهلال أن يكون مطلع القصيدة دالاً على ما بنيت عليه، مشعراً بغرض الناظم من غير تصريح' (330/1). إن إشعار المنلقي بغرض الشاعر من غير تصريح هو الإيحاء بالدلالة عينه. وهو اقتراب من فهم علمي حديث لقوام الشعرية. يؤكد هذا تعليقه على الآية الكريمة ﴿فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ

كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ ﴿٣٠﴾ إِلَّا إِبْلِيسَ ﴿٣١﴾ حين قال: "إن في هذا الكلام معنى زائداً على مقدار الاستثناء، وذلك لعظم أمر الكبيرة التي أتى بها إبليس" (279/2). فالمعنى الزائد الذي لم تقدمه الآية بشكل مباشر، هو معنى أوحى به تركيبها. لقد أقام ابن حجة داخل حرم الإيحائية الشعرية بقوة. فهل التزم إقامته تلك في كل ما قاله أو ذهب إليه؟ حين قال: (من غير تصريح) أردف قائلاً: "بل بإشارة لطيفة" (330/1) والإشارة وإن لم تكن تصريحاً إلا أنها ليست سكوتاً. وإذا ضيغ هذا الأمر من مناخ الإيحائية شيئاً فإن ربط المعنى الزائد في التعليق على آية السجود بالمبالغة حين قال: "مما يعظم أمر معصيته ويفتح مقدار كبريائه" (279/2) قد قلل من إيحائية المعنى الزائد حين شرح لنا كيف زاد. ومع حضور هذا المناخ العابق بروحية الشعر في نص ابن حجة النقدي، حضر مناخ آخر مضاد حين تحدث عن الوضوح الذي يجب أن يلزم التشبيه: "إن الذي تقع عليه الحاسة في التشبيه أوضح مما لا تقع عليه الحاسة، والشاهد أوضح من الغائب" (2/487)، ولا يقلّ تبيينه لقول سابقه ذهاباً داخل دائرة الوضوح حين قال عن التشبيه أيضاً أنه "هو والاستعارة يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد" (2/484)، وهذا الطلب للوضوح وظيفته لكل من التشبيه والاستعارة، وهذا ما كان سائداً عند النقاد المعتزلة، منافع لروحانية الإيحائية التي ألمع إليها ابن حجة حين تحدث عن وظيفة الاستهلال في

القصيدة من جهة، وعن المعنى الزائد الذي قدّمه الاستثناء القرآني من جهة أخرى. ويعني هذا أننا لم نكن أمام عقل علمي منهجي له منطلقاته، وله مجاريه، وله ما ينتهي إليه بشكل سببي. كنا أمام ناشط بلاغي يمتلك معلومات كثيرة، وله ذوقه وآراؤه التي تصيب مرة وتخطئ أخرى من دون أن يكون لها ما يضمن اتساقها وتكاملها وارتباطها بمبدأ قادر على التوغل داخل التفكير يصبغه بصبغة موحدة ويفسر جميع تفاصيله. تراكمت المعلومات البلاغية التي وصلت إلى ابن حبة، فشكّلت مقاييس وقوانين بقطع النظر عن مصدرها وعن انسجامها في ما بينها. ولعل تركيزه على تسمية الشاعر بالناظم عائد إلى شعوره بأنه لم يعد هناك شعراء.

الذين يكتبون الشعر ناظمون. والناظم لا يحتاج إلى ثقافة مبدعة، بل إلى معلومات. وقول ابن حبة: "إذا جمع الناظم بين حسن الابتداء وبراعة الاستهلال كان من فرسان هذا الميدان" فالفروسيّة التي تشبه الفحولة التي تحدّثت عنها قرون الازدهار النقدي قوامها عملية جمع (إذا جمع الناظم). والجمع عمل مقدور عليه واقع داخل دائرة التمرّن والمراس. ولا يتجاوز قوله: "فإن أخلّ الناظم بهذه الشروط لم يأت بشيء من حسن الابتداء" (2/307). فالإخلال مضاد للجمع. وكما كان الجمع ممكن التعلم. فإن تجاوز الإخلال ممكن التعلّم أيضاً، لأن الإخلال يكون إخلالاً بالشروط، والشروط معروفة يمكن تعلّمها والتمرّس في استخدامها.

حصيلة القول: إن الشاعر لم يعد شاعراً صار ناظماً. ولعل عدول ابن حجة إلى تسمية من يكتب الشعر بالناظم دليل وعي بالظروف الأدبية التي يتغيّر تحت ظلالها. فالتسمية غير عفوية، وإذا ما وعى صاحبنا الأمر، فإنه قد أدرك أن الظروف نفسها لا تتيح له أن يكون ناقدًا مبدعاً، لأنّ غياب الشاعر المبدع مفضي إلى غياب الناقد المبدع. وكلا الطرفين واقع في قبضة مرحلة ثقافية قائمة على التخلف تجعل كلاً منهما عاجزاً عن قراءة متمية إلى رؤية متمية إلى ثقافة مبدعة.

قراءة في كتاب "الإيقاع والزمان"

لجودت فخر الدين

يشكل عمل جودت فخر الدين "الإيقاع والزمان" هاجساً ثقافياً ملحاحاً يتوخى إيجاد موضع قدم ثابتة للنقد الأدبي في حياتنا الأدبية المعاصرة. فهو يرى أنّ نقدنا المعاصر لم يشكل حركة فاعلة في حياتنا الأدبية بعد، وذلك لسببين رئيسين: الأول أنه أضاع صلته بالقديم (التراثي) في المستويين الأدبي والنقدي، والثاني أنه تراخى أمام الحديث (الغربي) فأخذ منه دون تفحص أو انتباه، وهذان الأمران عطلا دوره كما يرى المؤلف؛ لأنهما أفقدها الحوار الحقيقي والفعال مع النصوص [ص 28].

ولقد دفعته هذه الرؤية في اتجاهين: يتمثل الأول في العودة إلى النقد القديم تمخضه لتستخرج زبدته الماكثة النافعة، والثاني في التطلع إلى واقعنا الأدبي الراهن من خلال مستويي: الشعر والنقد. وإذا كان الكتاب بحراً بكلّ ما تعنيه الكلمة من غنى،

فحسب الصياد بعض من درره. لذلك سأعالج مسألتين اثنتين من بحثه الأول، هما: موقع عمود الشعر من نقدنا القديم، وحقيقة التيارات النقدية التراثية، على أن أكتفي بمعالجة مسألة واحدة من بحثه الثاني هي: الإيقاع وقراءة النص الشعري.

١- موقع عمود الشعر من النقد القديم

من القضايا النظرية التي عالجها الكتاب قضية ترجح الفاعلية النقدية بين مستويين: التبعية والتوجيه، إذ يحدّد جودت موقفه منها قائلاً: "ومع أنّ النقد عموماً هو تقويم للأدب، ومن المفترض أن يؤثر فيه، كي لا نقول إنه يوجهه فإن النقد العربي هو الذي كان يتأثر بالشعر ويكتفي بردات الفعل حياله، خصوصاً حيال الجديد أو الغريب منه" (ص 21). ويعني هذا الكلام أنّ حالاً مرضية قد أصابت نقدنا. فهو لم يقم بما هو مطلوب منه بوصفه نقداً كأيّ نقد من المفترض أن يؤثر في الأدب، ولكنه على العكس من ذلك "هو الذي كان يتأثر بالشعر ويكتفي بردات الفعل حياله، خصوصاً حيال الجديد أو الغريب منه" ويشكل هذا الفهم لموقع النقد العربي بين فاعليّتي التبعية والتوجيه تمهيداً واضحاً لنتيجة سوف يتوصل إليها المؤلف. وكلمة (عموماً) التي توصل فيها الحيلة العلمية، فافترضت وجود بعد آخر

للنقد، لم تقدّم سوى بعد خصوصي لا يحجب تصوّر المؤلف الأساسي عن النقد العربي الذي يرى أنه فاعلية معيارية (تقويم للأدب) وأنه ذو شخصية مكتملة مستقلة. فحين يكتفي ذلك النقد برّدات الفعل حيال الشعر خصوصاً حيال الجديد أو الغريب منه، يعني، أنه يتّصف بالثبات حيال المتغيرات حتى إنه كيان مكتمل متماسك يراقب ما يجري في عالم الشعر بشكل مستقلّ عنه، خصوصاً أن تأثره بالتغير الحاصل على صعيد الشعرية لا يتجاوز ردة الفعل رفضاً أو استهجاناً. ويفيد هذا أن نقدنا القديم لم يكن تابعاً ولا موجهاً؛ لأنه فاقد للقدرة على محاورة النصوص كما يرى جودت فخرالدين.

ويقودنا هذا الأمر إلى تساؤل مفاده: هل يقصد المؤلف أن نظرية عمود الشعر العربي القديم بأبوابه السبعة هي النقد الأدبي القديم عند العرب.

يرى المؤلف أن وجوه العلاقة والتأثر المتبادل بين الشعر والنقد "كانت تقع في مراتب ثانوية لهمومهم" (ص 18)، ويرى أن الجهود النقدية التي انطوت في نظرية عامة أطلق عليها اسم (عمود الشعر) كانت "ترمي إلى أن تحقّق لنفسها تماسكاً وتكاملاً يسمحان لها بتقويم الشعر" (ص 19).

إذاً النقد القديم هو عمود الشعر نفسه الذي لا يذهب إلى الشعر ولكن يدعوه إليه، فهو شديد الثقة بأبوابه السبعة يبدو كأنه ينظر إلى نفسه بعين القداسة.

ويبلغ المؤلف بفكرة ثبات شخصية النقد العربي أقصى اكتمالها حين يراه صاحب مشيئة، تكمن مشيئته في عدم "الأخذ بإمكانية تغير المقاييس النقدية من مرحلة إلى مرحلة ومن شاعر إلى شاعر، وحتى من قصيدة إلى قصيدة" (ص 23). وتعني المشيئة سلطة للنقد نافذة ومستقرة.

ويقدم فكرة واضحة وسليمة عن علاقة النص النقدي بالنص الإبداعي من خلال مقارنة أزمة النقد الحديث بأزمة النقد القديم، إذ يرى أن همّ النقد في المرحلتين هو "البحث عن التماسك النظريّ قبل البحث عن مساءلة للنصوص الأدبية تكون أساساً في استخراج القواعد النقدية التي تمتلك القدرة على التغير والتطور" (ص 24). وبقدر ما جعلنا هذا الكلام ندرك عمق فهم المؤلف لتلك العلاقة، فإنه يجعلنا نخشى إدانة من قبله لسلطة (عمود الشعر)، واعترافاً بقدراته وقوة إمكاناته في الوقت نفسه. وذلك دون أن نُعفى من أن نسأل: أو هل صحيح أنّ طريقة العرب القدماء المتمثلة بعمود الشعر كانت تمتلك مثل هذه الشخصية القوية الثابتة المكتملة المهيمنة؟

توفي بشار بن برد سنة 167 هـ، يعني أنه عاش وترعرع وأعطى ما أعطاه من شعر في القرن الثاني للهجرة، أي بعد مئة سنة فقط من انطلاقة الحدث الإسلامي، وهي مدة قصيرة، قد لا تكفي في بعض الأحوال، لكي تنتج الثقافة القرآنية الإسلامية الجديدة شاعراً مثل بشار يفاجئ (عمود

الشعر) بخروجه على "قواعده ومعايره التي أرساها" (ص 23). يعني أنّ سلطة طريقة العرب القدماء على الشعر قد ضعف تأثيرها على المبدعين في وقت مبكر، وفي فجر الحياة الإسلامية نفسه. وتعني سلسلة أساتذة الشعر العباسي من ابن المعتز إلى بشار إلى أبي نواس فأبي تمام، فالمتنبي، وأبي العلاء أن الحياة الشعرية العربية كانت تمارس وجودها متحررة، إلى حد كبير، من قيود ذلك العمود، فهي الشعرية الكتابية التي أسس لها القرآن الكريم، كما يرى أدونيس.

وإذا أدّت الشعرية الإسلامية دورها في التهوض بالشعرية العربية، والخروج عن مهيع طريقة العرب القدماء، فهل أدى النقد الأدبي دوره الذي يجب أن يؤديه؟

تعود الكتب النقدية الأولى التي وصلتنا إلى القرن الثالث الهجري، وهو القرن الذي شهد نقلة النقد الأدبي من الحياة الشفوية إلى الحياة الكتابية. وإذا كان الجاحظ من أهم نقاد هذا القرن، فإنه قد سجّل خروجاً نقدياً مبكراً على عمود الشعر حين قال: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني". ونسجل هذه المشاعة في المعاني وتلك التلقائية في تناولها من قبل جميع الناس دون استثناء موقفاً خلافاً مع "شرف المعاني" التي يتطلّبها العمود القديم، وموقف الجاحظ هذا هو موقف من قضية نقدية كبيرة، هي قضية المعنى الذي لم يتحدّد انطلاقاً من عمود الشعر لا سلباً ولا إيجاباً، ولكنه قد تحدّد انطلاقاً

من الإعجاز القرآني. يعتقد الجاحظ المعتزلي بخلق القرآن الذي يقتضي منه أن يعتقد أيضاً بأن كلام الله هو تلك الألفاظ والأصوات المترددة في القرآن الكريم. ويجزئه هذا الموقف إلى القول إن كلام الناس هو ألفاظ وأصوات أيضاً تكمن فيها المزية والإبداع دون المعنى الذي رآه مطروحاً في الطريق معروفاً من قبل مختلف الناس. ويعدّ موقفه هذا محاوراً للنص القرآني وخروجاً على عمود الشعر في الوقت نفسه.

وإذا تقدّمنا إلى القرن الرابع وجدنا الصولي المتوفى في نصفه الأول (335 هـ) يدوّن كتاباً في الدفاع عن الشعرية الكتابية في مواجهتها شعرية عمود الشعر القديم، ويحدّد أهمّ مقوماتها: في عدم ربط الجودة بزمن من الأزمان، وفي تطلّب الثقافة عند كلّ من الشاعر والناقد، وفي وجوب تجاوز ما قيل باستمرار. ونجد في القرن الرابع نفسه دراسات كثيرة قام بها نقاد من المعتزلة وآخرون من الشيعة أو الأشاعرة رأوا في كلّ من اللفظ والمعنى آراء لا قبل لعمود الشعر بها. انطلق كلّ من الرماني والخطابي والباقلاني من النصّ القرآني بما يؤكّد أنّهم قد حاوروه وخرجوا على سلطة طريقة العرب القدماء ومحبيّتها في مواضع كثيرة مما قالوه. ويعني هذا أنّ عقلية نقدية مختلفة قد دخلت عالم النقد أدت إلى تفلّت من الهيمنة وإن كان لا يزال لعمود الشعر موطئ قدم فيه.

وإذا وصلنا إلى القرن الخامس وجدنا عبد الجبار

الهمداني المعتزلي المتوفى سنة (415هـ) يؤسس لمنهج نقديّ بشكل تطويراً لمقولة الرّماني بأنّ: "دلالة التّأليف لا نهاية لها" من خلال الاعتماد على المنهجية المعتزلية في التفكير وفي فهم كلام الله إذ رأى أنّ الفصاحة هي ضمّ الألفظ (لا المعاني) على طريقة مخصوصة قوامها علم النحو. ونجد الخفّاجي الشيعي المعتزلي واعتماداً على المنهجية الشيعية في التفكير وفي فهم كلام الله يبلغ بعلم الأصوات إلى نهايته على حدّ تعبير غرين باون. أمّا الجرجاني الذي انتقل بنظرية الضمّ المعتزلية إلى نظرية النظم الأشعرية نافلاً النظم من مستوى اللفظ إلى مستوى المعنى تبعاً للمنهجية الأشعرية في التفكير وفي فهم كلام الله فإنّه بشكل واحد من اتجاهات النقد التي أسّس لها النصّ القرآني والدراسات الإعجازية التي قامت حوله، لا عمود الشعر. فهل نستطيع القول إنّ النقد العربي في القرن الخامس لم يستطع مساءلة النصّ الإبداعي، ولم يُقَمِّ حواراً معه؟ وفي القرن السادس، بشكل فهم كلّ من الكلاعي والبغدادي للشعر على أنّه نثر موزون مقفّى حواراً مع الحال التي آل إليها الشعر خصوصاً بعد أن صار البلاط الإسلامي قائماً بكليته على الأعاجم، مفتقراً لرجالات الفكر والثقافة والأدب الذين كانوا يشكّلون جمهور الشعر الأساسي وصمّام الأمان الذي يقيه العثرة ويدفعه إلى مزيد من التجويد لكي يلقى قبولاً حسناً في إسماعهم فيفسحون له في المجال لكي يصل إلى رأس السلطة فينال أعطيّاته.

وبعد نشاط ابن الأثير النقدي في القرن السابع حواراً طبيعياً مع هذه الوضعية حين راح يعلم الشعراء والأدباء على حدّ سواء كيفية الإفادة من المعاني الجاهزة من خلال إعادة صياغتها. كما يشكّل منهاج حازم في القرن نفسه قراءة دقيقة للنصوص الشعرية في زمانه. نظر إلى الشعر الذي أنتج في القرنين الأخيرين اللذين سبقاه فوجده لا يتصف بأدنى مقومات الشعرية، فأدرك أن شعراء تلك الحقبة قد عميت بصائرهم عن حقيقة الشعر فلم يجد "فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول، ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وأحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحتها منها" (المنهاج، ص 10). ويدل هذا الكلام على إحساس جازم أكيد بتداعي صرح الشعر وانهيائه، كما يدل أيضاً على حقيقة فهمه للفحولة التي تقوم على ابتداء شعرية جديدة تنطلق من مبادئ الكلام وأحكام وضعه وانتقاء مواده أو لا تكون؛ لأنّ للشعر مقومات تميزه عن سائر الكلام. وقد خرج أولئك الشعراء "عن منهج الشعر ودخلوا في محض التكلّم" (المنهاج، ص 10). ويشكّل هذا الكلام مائة جادة للنصّ الشعري القائم وحواراً عميقاً وحساساً معه. يقرأه كما هو ويحاول دفعه إلى الطريقة التي يراها مناسبة.

ويبقى لنا أن نسأل عن موضع عمود الشعر في مسيرة نقدنا الأدبي القديم منذ الجاحظ وحتى حازم مروراً بالرماني والخطابي وعبد الجبار الهمداني والخفّاجي وعبد القاهر

الجرجاني. إنَّ عودةً إلى هذا النقد نقرأه من خلال تفاعله مع النص القرآني والمفاعيل التي أنتجها من الناحيتين: الإبداعية والنقدية، تصل بنا إلى نتائج تبعدنا كثيراً عن فكرة ثبات نقدنا واكتماله وتمحوره حول عمود الشعر. فمن يراقب أيّ فكرة نقدية في ضوء هذا المنهج، ولتكن فكرة النظم نشأة وتطوراً، يلاحظ كم كان نقدنا شديد الحساسية في ارتباطه بالنص الإبداعي، وكم كان باحثاً عن ذاته التي لا تعرف الاكتمال. فمن بذرة عند الرّماني متمثلة بقدرة التركيب المستمرة على إنتاج ما لا يحُدّ من الدلالات في قوله: "إنّ دلالة الأسماء والصفات متناهية، أما دلالة التأليف فلا نهاية لها"، إلى نبتة يافعة عند عبد الجبار الهمداني قائمة على ربط الناحية الجمالية بالطاقة التعبيرية التي يخزنها التركيب في أثناء بحثه عن الفصاحة التي وجدها "بالضّم على طريقة مخصوصة"، ويكون للإعراب دخل فيها، إلى شجرة باسقة دائية القطوف على يد عبد القاهر الجرجاني، إلى ثمرة بانعة شهية في "كشاف" الزمخشري.

ب- حول نشأة التيارات النقدية القديمة

وتشير مقالته "في النقد العربي من القديم إلى الحديث" مسألة هامة ثانية هي مسألة نشأة علميّ: (المعاني) و(البيان) وتطورهما، وما ارتبط بذلك من تيارات نقدية. يرى المؤلف أن عبد القاهر "انطلاقاً من رؤيته الخاصة

إلى النحو، ومن خلالها إلى الصورة الأدبية، وإلى المعنى وعلاقته باللفظ، ما أتاح له أن يكون الواضع الفعلي لعلمي: (المعاني) و(البيان)، وإن كان الجاحظ يُعدّ مؤسساً في مجاليهما' (ص 15). وأول ما يلفت الانتباه في هذا الكلام أن المؤلف قد تبني آراء شائعة قد لا تثبت أمام التمحيص. وتبني مثل هذه الآراء قد يجزّ الباحث إلى مواقف من التيارات النقدية مؤسسة على خطأ شائع.

كان همّ الجرجاني متركّزاً حول مسألة اكتناه "أسرار البلاغة" القرآنية، ، "ودلائل الإعجاز" فيه، أي محاولة التعرف إلى المزية التي تجعل من النصّ القرآني نصّاً متفوقاً على ما عداه من النصوص، مستفيداً في ذلك من جهود جميع سابقه، خصوصاً أولئك الذين حاولوا قبله التعرف إلى سرّ تلك المزية. وإذا كان ظهور هذين العلمين مرتبطاً بهذا الهمّ الذي حكم الجرجاني، فالأولى أن يبدأ مع بداية التفكير والمحاولة للتعرف إلى مضامين آيات التحدي الحقيقية، وأن يرتبط بها بشكل تطوّري تاريخي. وهذا ما حدث، حسب تقديري. ويجب ألاّ ننسب نشأة هذين العلمين إلى أفراد، ولا تبلورها بشكل جليّ على صورة تيارات نقدية إلى آخرين، فالكتابتة النقدية التي نشأت في القرن الثالث الهجري، إنما نشأت في ظلال القرآن الكريم، وما دار حوله من بحث عن المزية المعجزة فيه. فنشأتها مرتبطة بهذا النصّ وبالحركة النقدية التي أثارها إعجازه.

ومن الجدير بالذكر أنّ تلك الحركة لم تقم في فراغ

معزولة عن الحركة الفكرية وتجلياتها الخلافية بين اتجاه عقدي وآخر. فعلم المعاني الذي يبدأ من فهم مصطلح (المعنى) وطبيعته ووظيفته ذو علاقة وشيجة بتلك الحركة الفكرية. والجاحظ حين حام حول طبيعة المعنى في أثناء قوله إن "المعاني مطروحة في الطريق" إنما كان منتعياً إلى رأي المعتزلة في هذه المسألة.

أما بالنسبة إلى تحولات مفهوم الشعر فإن المؤلف قد اهتدى إلى منهجية بالغة الدقة حين رأى "أن أصحاب المفاهيم الفلسفية المتكاملة من النقاد والشعراء كانوا الأنجح في وضع أعمالهم النقدية النظرية والتطبيقية أمثال ابن طباطبا" (ص 37)، وغيره طبعاً؛ لأن الرؤية التي تخص الناقد أو الشاعر إنما تقوم بجانب منها على الثقافة، والمفاهيم الفلسفية جزء من تلك الثقافة، ويقدر ما تكون الثقافة جذية وعميقة تكون الرؤية أكثر وضوحاً ويكون العمل النقدي أو الإبداعي أنجح، إلا أن هذه المسألة المنهجية التي اهتدى إليها المؤلف غير مأمونة العواقب إذا لم نتعامل معها بتؤدة وتأن غير عاديّين يقول المؤلف: "تأثر النقاد العرب بالفلسفة، وفي مجال نقد الشعر كان الأثر الأساسي لنظريات أرسطو التي نُقلت إلى العربية... وكان الجاحظ على صلة بفلسفة أرسطو (ص 38) ثم تبنى كلاماً لمحمد رمضان الجري، مفاده أن الجاحظ "أول من اعتنق مذهب الصناعة، والصياغة والتصوير. ويرى أن سرّ الجمال والخلود في الأدب هو

الصياغة وجمال العبارة وفي ذلك قوله "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر الألفاظ" (38 - 39). والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ما العلاقة بين أن يعتنق الجاحظ مذهب الصناعة والصياغة والتصوير وبين أن يكون على صلة بفلسفة أرسطو؟ هل تقتضي فلسفة أرسطو ممن يكون على صلة بها أن يعتنق ما اعتنقه الجاحظ من مذهب أدبي نقدي؟ إنَّ صلته بفلسفة أرسطو لا تفسّر لنا هذه المسألة. ما يفسرها انتماءه إلى المعتزلة، وموقف المعتزلة من الإعجاز القرآني. فهم يقولون: إنَّ كلام الله (القرآن) مخلوق أي محدث، ولذلك فهو تلك الأصوات والألفاظ. وبناءً على ذلك، فالبلاغة إيصال المعنى إلى الآخرين، والمزية (أي مكن الإبداع) من حيّز الألفاظ دون المعنى. وهذا الأمر يفسّر لنا كلام الجاحظ على المعاني المطروحة في الطريق دون فلسفة أرسطو.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى موقف المؤلف من عبد القاهر الجرجاني، يقول المؤلف: "وإذا كان النقاد السابقون للجرجاني لم يقتنعوا أو لم يدركوا مسألة وحدة العمل الأدبي التي نادى بها أرسطو، فإن عبد القاهر الجرجاني هو أهم من قال بوحدة اللفظ والمعنى، أو الترابط التام بينهما" (ص 41). وتوجد في هذا الكلام مسألتان يُناقش فيهما المؤلف. الأولى هي أنَّ الجرجاني أشعريّ الانتماء الفكري، ممن يقولون بقدّم القرآن. والقول بقدّمه يجرّ إلى القول: إنّه ذلك المعنى

الموجود في ذات الله من قبل أن توجد اللغة العربية. القول: إنه ذلك المعنى الموجود في ذات الله من قبل أن توجد اللغة العربية. والقول إنَّ الكلام هو المعنى، يعني أنَّ البلاغة هي الكشف عن المعنى الموجود في الذات، وإن المزية مكمن [الإبداع] من حيز المعنى دون الألفاظ. ويعني هذا أنَّ الارتكاز على علم الكلام، ما بُذل من جهود في التعرف إلى مكمن المزية المعجزة في النص القرآني هي التي انتجت ما قال به الجرجاني لا فلسفة أرسطو.

والمسألة الثانية أنَّ عبد القاهر الجرجاني لم يقل بوحدة اللفظ والمعنى كما لم يقل بالترابط بينهما الذي يقصده المؤلف خلال عطفه على وحدة اللفظ والمعنى. لقد أوقع الارتجال في فهم نظرية النظم الجرجانية الكثيرين في الخطأ. فالنظم الجرجاني لا يعني مطلقاً وحدة اللفظ والمعنى. يرى عبد القاهر أنَّ لدى كل إنسان مخزوناً من الثقافة والمعلومات والمعارف، فإذا ما فكَّر صاحب هذا المخزون، كان التفكير محاولة لاستخلاص المعلومات اللازمة وترتيبها ترتيباً معيناً يتم على صعيد المعنى والذهن. هذا الترتيب هو النظم وفيه تكمن المزية الإبداعية بالنسبة إلى الجرجاني. أمَّا العلاقة بين المعنى واللفظ فعلاقة السيد بخادمه. ما إن تنتظم المعاني حتى تأني الألفاظ فتترتب تلقائياً بما يخدم ذلك المعنى ويؤديه. وهذا الفهم لمسألة اللفظ لا يرتبط بفلسفة أرسطو ولا ينتمي إليها، ولكنه منتم إلى ما أثاره الإعجاز القرآني من

مشكلية حاول الناقد الذي ينتمي إلى مدرسة من مدارس علم الكلام، الأشعرية أن يجيب عنها. ففي حقيقة فهمهم للكلام المترتب على فهمهم لكلام الله المترتب على رأيهم في صفات الأفعال التي تخص الله ومن بينها (كلامه) تعالى، كان الجاحظ نتاجاً لحركة فكرية. ولو تأنينا في البحث والتدقيق لوجدنا بذور هذا الفهم للمعاني المطروحة في الطريق عند سابقة من المعتزلة. وقل الأمر نفسه بالنسبة إلى علم البيان، لأن المعتزلي الذي يقول بخلق القرآن لن يستطيع ان يفهم البلاغة غير إيصال المعنى إلى الملتقى. فالكلام عنده هو تلك الألفاظ والأصوات. ووظيفة الألفاظ والأصوات نقل المرسل أي أن تؤدي دوراً إيصالياً. والبلاغة كل البلاغة عندهم في نجاح الإيصال وبه تكمن المزية.

ولا يختلف الأمر عند الأشاعرة إلا في المنطلقات، لأنه سيتبع سياقاً منهجياً مشابهاً. فالباقلاني ومن سبقوه من الأشاعرة، وانطلاقاً من قولهم بقد كلام الله لن يستطيعوا أن يفهموا المعنى كما فهمه المعتزلة، لأنه كان موجوداً في ذات الله قبل أن توجد اللغة العربية نفسها. وكلام الله نظام. فالمعنى نظام يختلف كلياً عندهم عن تلك الهيولية والتلقائية والكمية التي وجدناها عند الجاحظ. فهو ليس بشراً يُعرف منها. المعنى كيان دقيق مترابط يتطلب جهداً من قبل المتكلم ليتحوّل من المخزون المعلوماتي الموجود في ذاكرة الفرد ليتحوّل إلى نظام يحتاج إلى (نظم). وقل الأمر نفسه بالنسبة

إلى البلاغة، فإنّ الأشاعرة وبحكم انتمائهم إلى هذه المدرسة لن يفهموا البلاغة غير الكشف عن المعاني الموجودة في النفس. والبلاغة كلّ البلاغة عندهم في نجاح الكشف وبه تكمن المزية.

ونرى للشيعة موقفهم المرتبط بموقفهم الفكري الذي يتلاقى مع المعتزلة في بعض النقاط ويفترق عنهم في أخرى. ولن نذهب إلى مواقف الفلاسفة أو المتصوّفة أو غيرهم. وبناءً على هذا التصور لا يمكننا أن نرى أنّ أراء عبد القاهر الجرجاني قد أدّت "خصوصاً من نظريته (النظم) التي اتخذت من (معاني النحو) أساساً لها، إلى جعل النقد العربي تيارين أو اتجاهين نقديين: الأول اتجاه وصفي يتمثل بأراء عبد القاهر ويدعو إلى أن تكون المقاييس أو المعايير النقدية من داخل النص موضوع النقد، أما الاتجاه الثاني فهو اتجاه معياري استدلالي يتمثل بعمود الشعر" (ص17). وما أراه أنّه لا يمكننا أن نوّس من خلال عمود الشعر وقياساً عليه نظرنا إلى النقد خصوصاً أنّ عمود الشعر لم يتبلور بشكل جليّ إلا في القرن الخامس على يد المرزوقي في أثناء مقدمته لشرح حماسة أبي تمام، وحيال إشكالية طرحها عليه ديوان الحماسة. فالمختارات التي تضمّنها الديوان منتعية إلى عمود الشعر والذي اختارها خارج على ذلك العمود، في (نتاجه الإبداعي). ولقد وعى المرزوقي الإشكالية بوضوح في المقدمة محاولاً تخريجها تخريجاً جهد أن يكون منطقياً جذبه طبعه

إلى ما يستلذه ويهواه (مقدمة ديوان الحماسة، ص 4). وبقطع النظر إن كان أصاب أم لم يصب في ذلك التخريج، فإنه قد حدّد السبب الذي دفعه إلى تحديد عمود الشعر. فهو 'ليتميز تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث' (المقدمة، ص 8). وحديثه هذا يؤكد أن التغير الذي حصل على الصعيد الإبداعي هو الذي أدى إلى هذا الوضوح في وعي العمود الذي ظلّ مستمراً من الناحية العملية يقاسم الحدائث الوجود والحياة في جسد النصوص الشعرية، لأن الشفوية التي أنتجت في الجاهلية لم تزل تماماً من حياة القصيدة العربية.

إذ ما فتى الإنشاد ركناً ركيناً من أركان الجمالية التي تقوم عليها القصيدة العربية في العصور العباسية. وبقية وجوده في هذه القصيدة هو الذي فرض بقية وجوده في الحياة النقدية العربية وإن لم تستطع الوقوف وقفة النذ للنذ قبالة ما جاء به عبد القاهر الجرجاني، إذا استطعنا أن نسمي عبد القاهر تياراً. إنّ التوغّل، ضمن الحياة النقدية العربية، إلى المستويات النقدية المختلفة (لفظ - دلالة - تركيب - شعرية) كفيل بالكشف عن تيارات نقدية مختلفة. فالسرق والطبعية والتكلف وما شاكلها لا يرقى إلى أهمية تلك المستويات. لا بدّ من أن يرتكز أيّ تيار ليكون تياراً إلى موقف فكري محدّد. فالتيار لا ينبع من فراغ. أما المعيارية والوصفية فلا يمكن ردها إلى تيار عمود الشعر، أو تيار عبد القاهر الجرجاني،

أو أن ننسبها إلى هذا التيار أو ذاك. فالرماني المعتزلي هو معياري ووصفي حين قال "إنّ البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صوره من اللفظ". وهو وصفي حين قال "إنّ دلالة الأسماء والصفات متناهية أما دلالة التأليف فلا نهاية لها". وعبد القاهر الجرجاني نفسه المفرق في الوصفية والذي بلغ بالنقد مبلغاً مبالغاً فيه من العلمية، حين حصره بعلم النحو لم يستطع أن يتخلص من المعيارية بشكل كلي. فالمعيارية والوصفية منهجان ملازمان لحياة النقد، مهما قلنا من شأن نظرية المحاكاة الأرسطية، ومهما بالغنا بالانتماء إلى الألسنية والأسلوبية في نقدنا.

ثمة ملاحظة على هامش هذه القضية، وهي أنّ نظرية النظم كما عرفت عند عبد القاهر الجرجاني هي نتاج لتطور تاريخي. ولا تنتمي إلى شخص محدّد واحد. نجد بذورها عند الرماني المعتزلي الذي رأى أنّ دلالة الأسماء والصفات متناهية أما دلالة التأليف فلا نهاية لها، لافتاً الانتباه إلى أهمية التركيب في إنتاج الدلالة وانفتاحه على المطلق بهذا الخصوص. وهذا التعويل على التركيب هو الذي أدى بشكل من الأشكال لكي يرى عبد الجبار في مطلع القرن الخامس أنّ الفصاحة هي (بالضمّ على طريقة مخصوصه). وهذا الإجمال هو الذي أدى إلى التفصيل والتحليل الذي جاء بها عبد القاهر الجرجاني.

هذا ولا يمكننا أن نفهم كلام الجاحظ "المعاني مطروحة

في الطريق"، بأنه مرتبط بعمود الشعر وأنه يقصد بأن الشاعر لا يملك أن يولّد معاني جديدة (ص 15). فالمسألة غير ذلك. أن تكون مطروحة في الطريقة ويعرفها الجميع لا يعني أنها مكتملة الوجود وجاهزة. المقصود أنّ الجميع يستطيعون استخلاصها من مخزونهم المعلوماتي الموجود في ذاكرتهم بعفوية وبساطة ويسر لا تحتاج إلى جهد فني يبذل لإنتاجها. تعني أن الفنية ليست من حيّزها بل من حيّز الألفاظ. نفهم ذلك بعمق إذا ربطنا الأمر بحقيقة فهم المعتزلة للكلام على أنّه أصوات وألفاظ وإلى حقيقة فهمهم لوظيفة البلاغة التوصيلية، وإلى اعتقادهم بأن مكن المزية من حيّز الألفاظ لا المعاني. ويؤكد هذا الفهم للمعنى عنده أنّ الرقائي المعتزلي قد رأى أن (دلالة التأليف لا نهاية لها). فالمعتزلة ومن بينهم الجاحظ لا يرون أنّ الشاعر غير قادر على أن يولّد معاني جديدة بل على العكس من ذلك.

من يقرأ المقالة الثالثة "إيقاع الشعر العربي وأوهام الحداثة" يتلمس وجهة نظر جادة وعميقة لقراءة النص الإبداعي الشعري. تبدأ وجهة النظر هذه بتصويب الفهم الشائع للإيقاع فلا يرتبط بالوزن أو الجانب الموسيقي الصوتي وحده، ولكنه، أي الإيقاع، 'علاقات خاصّة بين مستويات كثيرة أهمّها: المستوى النحوي، والمستوى البلاغي، والمستوى العروضي' (ص 29)، ويردف قائلاً بأنه قد استعمل كلمة (خاصّة) صفة لتلك العلاقات لكي يؤكد تفرد كلّ قصيدة

بإيقاعها. ويعني انتماء فرادة القصيدة إلى هذه العلاقات، المسماة بالإيقاع، أهمية هذه العلاقات وخطورتها في عملية القراءة النقدية للنص الإبداعي الشعري، لأن الإمساك بها إمساك بأهم ما تُرتجى معرفته في قصيدة ما قديمة أم حديثة. فكيف فهم جودت هذه العلاقات؟ يقول: إنَّ حدَّ الإيقاع في الشعر هو "نوعية من العلاقات بين المستويات الثلاثة" (ص 90). ورأى أنَّ سرَّ القصيدة يكمن في هذه النوعية. فما هي طبيعة هذه النوعية. لم يجبنا ولكنه أوضح ما يترتب على هذه النوعية إذ هو إعجاب المتلقين أو عزوفهم. والإعجاب أو العزوف مسألتان شعوريتان لا تقدّمان مفهوماً جمالياً يصحّ لدى الآخرين ولا تكشف عن طبيعة هذه النوعية التي تتصف بها العلاقات ناهيك عن سر القصيدة الذي يكمن فيها. فهل يقصد بهذه النوعية التكامل بين التركيب النحوي والتصوير البياني والوزن العروضي الذي كرّر الإشارة إليه غير مرّة (ص 30-31)؟ وهل تختصر العلاقات بالتكامل؟ وما المقصود بالتكامل على كل حال؟ نستشفّ من خلال حديثه عن مشروع الحداثة في عصرنا الذي "لا ينبغي له أن يتجلى من تغييرات هنا أو هناك، في هذه الناحية أو تلك في نواحي التأليف، وإنما يقتضي تغييراً يستطيع أن يؤمن علاقات جديدة، لها مسوّغات فنية بين مختلف عناصر القصيدة" (ص 35). نستشفّ أنَّ التكامل هو ترافق التغيير في المستويات الثلاثة، فلا يتمّ في بعضها دون بعضها الآخر.

يؤكد هذا حديثه عن تجديد أبي نواس في إيقاع قصيدته

حين يقول: إنَّ "هذا التخيّر للبحور رافقه تخيّر للتراكيب، وآخر للصور على نحو أدى إلى اتجاه شعري لم يكن موضوع الخمرة إلا مظهراً من مظاهره" (ص 34). ويبقى أن الحديث عن ترافق في التغيير يطال كلّ مكونات النص الشعري أو اللغة الشعرية؛ لأن إيقاع القصيدة هو اللغة الشعرية على حد تعبيره (ص 38)، لا يعني توضيحاً للمقصود بالعلاقات أو نوعية تلك العلاقات أو التكامل.

إنَّ منهجه في توضيح طبيعة هذه العلاقات منهج سلبيّ على ما يبدو. فهو يرفض أن تكون القصيدة الحديثة في "ما حققته من خرق أو نقض لما قامت عليه القصيدة العمودية، وذلك في مستويات عروضيّة، أو نحويّة، أو بلاغيّة وفي كل مستوى على حدة، دون أن نلامس الكلام في الغالب، العلاقات بين هذه المستويات كما جسّدتها القصائد الحديثة" (ص 38). فالعلاقات مغايرة لواقع استقلاليّة كلّ مستوى من ناحية، وهي مجسّدة في القصائد الحديثة من ناحية أخرى. كيف تجسّدت؟ لا ندري، ولا تشكل عودته إلى عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم مخرجاً معقولاً خصوصاً أن هذه النظرية واضحة المقاصد والمعالم. يقول: "امتدى عبد القاهر الجرجاني، وهو واحد من البلاغيين العرب الذين بحثوا قديماً في إعجاز القرآن الكريم إلى أن ذلك الإعجاز ليس في اللفظ، ولا في المعنى، فهذان العنصران لهما ثالث

في التعبير هو الصورة. لقد أشار عبد القاهر إلى أنَّ الإعجاز هو في العلاقات بين مختلف عناصر التأليف، فكأنه أوماً إلى الإيقاع" (ص 30). يحتمل هذا الكلام نظرية النظم الجرجانية ما لا تحتمله. فالنظم عند عبد القاهر هو ترتيب للمعاني في الذهن وفق نسق فنيّ معيّن يقتضيه علم النحو. ويتمّ هذا الترتيب بمعزل عن الألفاظ التي تنتظم بتلقائية، بما ينسجم مع ذلك الترتيب المعنوي بوصفها خدماً للمعنى لا أكثر ولا أقل. ولئن أوماً عبد القاهر إلى إيقاع ما فهو ذلك الإيقاع القائم بين التركيب النحوي والتصوير البياني، لأنهما يتّمان في اللحظة عينها التي تتمّ فيها عملية النظم التي تنتظمهما معاً وبمعزل عن الناحية الصوتية المنوطة بالألفاظ. هذا مع أنَّ عبد القاهر يقلّل من شأن البيان حيال النحو حتى لكأنه (البيان) جزء من دورة الحياة التي يحدثها النحو في الكلام. فإنتاج الدلالة في قوله تعالى: ﴿وَأَشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ عائد بشكل أساسي إلى التنكير (شيباً). وهذه مسألة نحوية أكثر ممّا هو عائد إلى التصوير البياني الكامن في إسناد الاشتعال إلى الرأس. ناهيك عن أن عبد القاهر يرى أن الوزن ليس من البلاغة في شيء.

ونلوذ بالبعد التطبيقي في محاولة متّا للتعرف إلى فهم المؤلف للعلاقات، ونجد أمامنا قصيدة السيّاب "المسيح بعد الصلب". تحدّث عن تغييرات في النحو من خلال خروج

السطر الشعري فيها عن وحدة البيت المعنوية، وتغييرات في العروض من خلال حلول التفعيلة محل الشطر بوصفه وحدة وزنية، وتغييرات شديدة الأهمية في البلاغة من خلال تحوّل التشابه والاستعارات، والكنائيات من محدودية التراكيب وعناصرها المعدودة فصارت مركبة يمكنها أن تستغرق المقطع كله. والحديث حتى الآن هو حديث عن ترافق في التغيير بين العناصر الثلاثة، وإن كان حديثه عن كل عنصر على حدة، ولم يتعدّ ذلك إلى حديث عن العلاقات النوعية أو التكامل ما عدا قوله: 'نلاحظ أن التغييرات المختلفة في هذه النقطة، بالقياس على ما هو مألوف في النظم التقليدي، تحظى بتناغم تتصف به العلاقات في ما بينها' (ص 37). وليس في قوله هذا ما يوضح، أن يشركنا في الملاحظة فيقول: (نلاحظ) وأن يكون ما لاحظناه هو أن التغييرات 'تحظى بتناغم تتصف به العلاقات في ما بينها، لا يبدو أن يكون شعوراً باطنياً بوجود هذا التناغم. والشعور لا يرقى إلى مستوى المفهوم الجمالي الذي يصح لدى الآخرين. ولا نجد هذا الوضوح في القسم المخصص للقراءات النقدية ومن بينها 'بدر شاكر السياب: كلاسيكية الحداثة' نجد قراءة مميزة للمستوى البلاغي، تخصّ هذا المستوى وحده. وكذلك بالنسبة إلى المستوى العروضي والمستوى البنائي. صحيح أنّ ما خلصت إليه من أنّ شعر السياب قد بات أشبه ما يكون بكلاسيكية (حديثة) بالنسبة إلى الاتجاهات والتيارات التي تشعبت

عنه(ص 150)، هو نظرة ثابتة إلى ما بات يمثلها السياب، إلا أن القراءة النقدية لم تقدم لنا طريقة في متابعة العلاقات. ومهما يكن من أمر فإن د. جودت قد وضع إصبعه على الجرح العميق الذي أصاب نقدنا جرّاء إضاعته الصلة بموروثنا النقدي أو الأدبي وانقطاعه عن ماضي التجربتين الأدبية والنقدية في تراثنا العربي، وبسبب التمثل بطرق غريبة في تناول النصوص أو الاستسلام لما يقوله النص(ص 26). وهو لم يضع الإصبع على الجرح فحسب ولكنه أرسل صرخة عالية في وجه نقدنا يدلّه على الطريق أيضاً. حقل البحث "يجب ألا يقتصر على عنصر من العناصر الثلاثة المشار إليها، والتي هي عناصر غير منفصلة...، ومن الأجدى الكلام عليها معاً، أي على طريقة وجودها معاً"(ص 40)، مومناً إلى أن اللغة الشعرية بكل مستوياتها قد اقتضتها إرادة التعبير عن انفعال عاشه المبدع. فطريقة وجودها اقتضاها نبع واحد هو الانفعال الذي تجلّى لغة شعرية لها بعدها النحوي التركيبي وبعدها التصويري البياني، وبعدها الوزني العروضي أو غيرها من الأبعاد. فهي أبعاد لحقيقة واحدة لا يمكنها إلا أن تكون متكاملة في ما بينها ترتبط بعلاقات نوعيّة يفرضها الانفعال وتشكّل خيوطاً متنوعة لنسيج اللغة الشعرية، وفي كل منها فوق كلّ ذلك علامة الانتماء إلى ذلك الانفعال. ويعني ذلك أن جودت وإن أحسّ في لحظة ما وهو يكتب بحسه بأن مستويات الإيقاع هي "مستويات مترامنة في تحققها وفي

تجسيدها لتلك العلاقات (الإيقاع) التي تنبثق في ما بينها انبثاقاً يصعب القبض على سره، أو البحث في طبيعته" (ص 39). مع إحساس جودت بصعوبة القبض على السر، أو البحث في طبيعته، إلا أنه طرح سؤالاً يطال جوهر النقد الحديث. وتكمن أهمية البحث في قدرة تلك الأسئلة على التعبير عن المشكلات التي يعاني منها موضوع البحث الذي هو النقد هنا.

والسؤال الذي طرحه جودت كبير يلخص كل هموم النقد الأدبي المعاصر. ولا يتمثل كبره في الدعوة الصارخة إلى الكف عن التعاطي مع النص الشعري بسهولة واستهانة به من خلال إخضاعه لتعليمات المدارس الوافدة من الغرب مرة، ومن خلال تناوله وفق مستواه الحديث الأخباري مرة أخرى، متعاملين معه في الحالين تعامل من لا يعترف بشعريته أو من يتجاهلها لسبب ما في نفسه، ولا يتمثل كبره أيضاً في الدعوة إلى الكف عن تحميل القراءة النقدية أعباء الوظيفة الرسولية التي يراها بعضهم للنص الإبداعي. يتمثل كبره في الاعتراف بأن النص الشعري خصوصية لغوية قبل أن يكون خصوصية تاريخية ثقافية كما يرى تودوروف. وهذه الخصوصية اللغوية ترتبط بمنهج تعبري يخص الشعر دون النشر. رأى له المؤلف مستويات كثيرة وإن كان أهمها ثلاثة هي: المستوى التركيبي النحوي، والمستوى التصويري، والمستوى الوزني العروضي. يعني أنه قد رسم للحركة النقدية المنهج الذي يجب أن تتبعه.

وحدّد لها المادة التي يجب أن تعالجها. وهذه المهمة أكبر من أيّ فرد كما نرى تتطلّب جهود مؤسسات ثقافية متخصصة. تشكّل العودة إلى تراثنا جزءاً من مهمتها، تكتشف خلالها علم الدلالة في تراثنا عبر دراسة فهمهم لكلّ من التركيب والنحو، ودورهما في تأدية الدلالة، تكتشف أيضاً دور الأساليب البيانية في تعويض القصور المنهجي الذي تتّصف به اللغة لجهة تسمية مختلف جوانب الأشياء الموجودة. وذلك الذي يتّصف به النحو العادي مع مرونته لجهة عدم قدرته من خلال الإسناد الحقيقي على التعبير عن بعض جوانب الوجود. وتكتشف أخيراً دور الوزن الموسيقي في المشاركة بالتعبير عما يريد الشاعر أن يعبر عنه. وذلك ليس من خلال ما اكتشفه الخليل بن أحمد فحسب، ولكن خلال العودة إلى الطريقة الموسيقية التي عبر بها الشعر عبر القرون.

وإذا ما وعينا تراثنا وعياً علمياً دقيقاً تعود تلك المؤسسات إلى الجهود المعاصرة الخاصة بهذه المستويات الثلاثة، تقرأها قراءة مجردة وعلمية تفيد منها لتنتقل إلى وعي عميق بهذه المستويات تؤهلها لكي تتعرف ذلك النسيج المعقد للغة الشعرية (الإيقاع) كما أسماء جودت.

ثمة ملاحظة أخيرة وهي أنه إذا كان بإمكاننا أن ندرك العلاقة النسيجية القائمة بين كلّ من النحو والبلاغة خصوصاً إذا فهمنا أنّ البلاغة هي نحو اللغة الشعرية، فإن المسافة التي تفصلنا عن فهم الموسيقى الصوتية على أنها البنية الصوتية

لغة الشعرية ما زالت بعيدة، ولا بد هنا من أن نفيد من الإنجازات التي يمكن أن يكون قد حققها الآخرون في هذا المجال، خصوصاً أولئك الذين يمتلكون الأجهزة الصوتية المتطورة. وأرى، هنا، أن تكون المعارف الموسيقية جزءاً من ثقافة الناقد لكي يدرك كيف تتلبس فكرة أو حال شعورية بعداً نغمياً. من خلال هذا التوجه نستطيع أن نفهم كيف يتكامل نحو الشعر (البلاغة) مع البعد النغمي للأفكار في تأدية اللغة الشعرية. وإذا كان الكتاب بحراً بكل ما تعنيه الكلمة من معنى فحسب الصياد بعض من درره.

(الثقافة / النقد) عند سعادة

رُوِّجت الثقافة الغربية، في مرحلة مبكرة من هذا القرن، فكرة الإنسان (اللامتمي) ⁽⁶⁴⁰⁾، وحاولت تصديرها إلى بلادنا. وإذا كان أذى (اللاإنتماء) محصوراً في المجتمع الغربي، فإن أذاه بالغ الخطورة في مجتمعنا؛ لأننا نواجه من المشكلات ما لا يواجهه ذلك المجتمع. يكفي أننا ما زلنا مستعمرين، وأن أرضاً لنا ما زالت محتلة احتلالاً استيطانياً. ومهما يكن من أمر هذه الفكرة التي تعرّضت لنقد شديد من قبل الماركسيّة، فإنها لم تصمد طويلاً، لأنه لا يوجد ما ليس متتمياً بسبب الطبيعة البنائية لكلّ مظاهر الوجود.

ويأتي الأدب ليدخل سياق هذه القاعدة بارتياح؛ لأنّ روحه الثقافة. وإذا كان مطلوباً من الأديب أن يكون مثقفاً بامتياز، وإذا كانت الثقافة غائية تضبطها المرحلة الحضاريّة وموقف صاحبها من الوجود صار الأدب متتمياً بامتياز،

(640) كولن ولسن، اللامتمي، ترجمة درينة خشبة، دار الآداب، بيروت، ص 60.

علاقته بالفكر والموقف الفكري غير قابلة للانقسام ، فهل ينسحب على النقد الأدبي ما ينسحب على الأدب بهذا الخصوص؟ تبدو الإجابة السريعة عن هذا السؤال محرجة. ولنتجاوز هذا الحرج علينا أن ننطلق من الواقع النقدي في العالم، خصوصاً أن المناهج النقدية الأساسية والمؤسسة التي عرفها الغرب متجائلة إلى حد كبير.

ارتبط المنهج الوجودي في مقارنة النصوص الإبداعية بالفلسفة الوجودية⁽⁶⁴¹⁾، وكذلك ارتبط المنهج الواقعي الاشتراكي بالفلسفة الماركسية⁽⁶⁴²⁾. فكانت علاقة الفكر بالآلية النقدية مباشرة تديرها وتحركها بالاتجاهات التي تصوّرها عن الأدب. ووقف قبالة هذين المنهجين النقيدين منهجان آخران يظهران للوهلة الأولى وكأنهما قد تجاوزا آلية تحكّم الفكر المباشرة بالنقد وتوجيهها إياه بما قد يجافي طبيعته عند البعض. وهذان المنهجان هما: المنهج النفسي الذي ينظر إلى النص الإبداعي بوصفه تعبيراً عما يجري داخل النفس من كبت وعقد نقص أو تفوق. ومؤسسوه فرويد وأدлер

(641) Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature, Gallimard, Paris, 1948, p. 79.

(642) تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، فصول، مج 5، عدد 3، 1985، ص 23.

ويونغ⁽⁶⁴³⁾، والمنهج البنيوي الألسني⁽⁶⁴⁴⁾ الذي ينطلق من النص بوصفه وجوداً موضوعياً مستقلاً عن صاحبه وعن عصره، يكون الأسلوب فيه فاعلية لغوية؛ لأن مادته اللغة، وتُكشف قيمه الفنية من خلال شبكية العلاقات اللغوية لتحويلها إلى مفاهيم جمالية⁽⁶⁴⁵⁾، ولم ينج هذان المنهجان من محاولة إعادتهما إلى دائرة الانتماء الثقافي الفكري. رأت الماركسية فيهما منهجين منتميين إلى الفكر الرأسمالي على قاعدة من لم يكن متصلاً إلى هذا الفكر فهو متم إلى ذاك مع ما وصف به هذا المنهجان نفسيهما من أنهما منهجان علميان بالدرجة الأولى.

وإذا آنست تفكيكية دريدا⁽⁶⁴⁶⁾ فيهما شيئاً مما وصفتها به الماركسية، وإمعاناً منها بالتخلص من أي شكل من أشكال الانتماء الفكري في كل من النص الإبداعي والنقدي، طالبت

(643) خريستو نجم، المنهج النفسي، ص 7-10.

(644) أديت كروزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993، ص 262؛ شكري عباد، موقف من البنيوية، فصول، مج 1، عدد 2، 1981، ص 190.

(645) لقاء مع ثلاثة نقاد، أبو ديب، خالدة سعيد، إلياس خوري، مجلة مواقف، العدد 44، ص 36.

(646) كريستوفر نورس، التفكيكية، ترجمة رعد جواد، دار الحوار، اللاذقية، 1992، ص 31؛ عبد الله إبراهيم ورفاقه، معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 117.

بعدم الاعتماد على ما يشكل مركزاً أو محوراً في النص، وسعت للتفتيش عن الغائب والمؤجل والمختلف والهامشي. وهذا موقف طبيعي من دريداً الذي انتقد تمركز الثقافة الغربية حول العقل عبر تاريخها الطويل⁽⁶⁴⁷⁾. ورَفَضُ المركز رفضاً للعقل ولل فکر الذي أنتجه العقل. ولئن حاول كلُّ من لوكانشر وغولدمان أن يوطدا علاقة الفكر بالنقد من دون القفز فوق علمية المناهج اللغوية⁽⁶⁴⁸⁾، إلا أنهما لم يصلا إلى نتائج حاسمة بهذا الخصوص؛ لأنهما غلبا، في النهاية، انتماءهما الماركسي. ولعلَّ النّقد الوحيد الذي نجح في ما حاولته البنيوية التكوينية كان سابقاً لها بأحد عشر قرناً، عنيت النقد العربي الذي جعل منه الإعجاز القرآني مدارس واتجاهات منسجمة مع الأسس الفكرية والعقدية التي تنتمي إليها⁽⁶⁴⁹⁾. فالأشاعرة ومن خلال موقفهم الفكري القائل بقدّم كلام الله (القرآن)، آمنوا على هذا القدم السابق في وجوده للغة العربية رأيهم باستقلال كلام الله عن اللغة، فلم يبقَ أمامهم إلا أن يفهموا ذلك الكلام على أنه المعنى الذي كان قائماً

(647) عبد الله إبراهيم، م.س، ص 123.

(648) جمال شحيد، البنية التركيبية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ص 45.

(649) علي زيتون، الإعجاز القرآني وأثره في تطوّر النقد الأدبي، بيروت، دار المشرق، 1992، ص 7.

في ذات الله منذ الأزل⁽⁶⁵⁰⁾. وأسس الشيعة والمعتزلة القائلون بحدوث كلام الله المتأخر في حدوثه عن ظهور اللغة رأيهم بارتباط كلام الله بالأصوات، ورأوا فيه تلك الألفاظ التي نسمعها⁽⁶⁵¹⁾.

أجرى كل فريق فهمه هذا لكلام الله على كلام الناس، فكان لكل منهما تحديد خاص لكل من اللفظ، والمعنى، والبلاغة، والإبداع. وهذا ما يستر لكل اتجاه منهما منهجاً نقدياً مؤسساً على الموقف الفكري. ولعل أهم صفات هذا المنهج أنه لا يُسلط الفكر على النص الإبداعي بشكل مباشر، ولكن عبر فهم هذا الفكر للغة، أداة الأدب، والكلام. وهكذا حقق هذان المنهجان للنقد الأدبي مقومات معتدلة لا تهمل دور الفكر، ولا تتخلى عن الموقف العلمي من اللغة.

ويقودنا هذا العرض إلى سؤال يتعلّق بموقع سعادة من هذه الخطوط النقدية، فيستوقفنا أمران أساسيان: الأول علاقة الفكر بكل من الأدب والنقد عند سعادة، والثاني هو نظريته إلى الأدب.

(650) علي زيتون، البلاغة العربية بين لغتي العداثة والتراث، الفكر

العربي، العدد 60، ص 170.

(651) م.ن.، ص.ن.

1- علاقة الفكر بكل من الأدب والنقد عند سعادة

قال سعادة في معرض حديثه عن التجديد في الأدب: "إنّ الأدب، كلّ، من نثر ونظم،... صناعة يُقصد بها إبرازُ الفكر والشّعور بأكثر ما يكون من الدّقة وأسمى ما يكون من الجمال"⁽⁶⁵²⁾. وتتساءل عن تأثير وظيفة الإبراز على العلاقة بين الأدب والفكر. هل يدفعهما إلى التماهي؟ يجيبنا سعادة بوضوح: "الأدب ليس الفكر عينه، وليس الشعور بالذات"⁽⁶⁵³⁾. ثمة مسافة بينهما تحول دون هذا التماهي. ووظيفة الأدب التي تقدّمها كلمة (إبراز) تضع الأدب في عداد الوسائل، فهل قصد سعادة ذلك؟ وهل يجعلنا ذلك نقارن دور الأدب هنا، بدوره الذي شاع له في أوساط بعض الماركسيّين، من أنّه دور رساليّ قوامه التشهير بالمستغلّ وتحريض المستغلّ. لم يترك سعادة الأمر على الغارب، قيّد حين رأى أن يتمّ الإبراز "بأكثر ما يكون من الدقة، وأسمى ما يكون من الجمال". وهو عندما يعبّر إلى تمام الدقة في التعبير إنما يعبر إلى كمال التعاطي الفتي؛ لأنّ النجاح في التعبير هو الفنيّة عينها وهو كمال الجمال، وليس شيئاً مستقلاً⁽⁶⁵⁴⁾.

(652) أنطون سعادة، الأعمال الأدبية، دار الركن، بيروت، 1996، 1/ 158.

(653) م.ن.، ص.ن.

(654) علي زيتون، م.س.، ص 170.

واشترط الدقة المتناهية في إبراز الفكر يعني أن البنية الفكرية الدقيقة هي التي تحدّد البنية الشكلية الفنية وتتحكّم بها. ويدفعنا هذا إلى الاعتقاد بأن سعادة قد سبق الشكليين الروس في مقاربتة القول: بأن الشكل والمضمون وجهان لحقيقة واحدة⁽⁶⁵⁵⁾ أو أن الشكل إعادة تشكيل للمضمون. وحين يكون الفكر مضموناً وطريقة إبرازه شكلاً لا تبقى المسافة واضحة بين الأدب والفكر.

ويقف سعادة عند الشعر، فيرى أن من أهم خصائصه "إبراز الشعور والعاطفة والإحساس في كلّ فكر، أو في كلّ قضية"⁽⁶⁵⁶⁾ من دون أن ينسى الكيفية الفنية التي يُبرز الشعر من خلالها ما يُبرز⁽⁶⁵⁷⁾، ليردّف مكرراً القول بأن "الشعر ليس الفكر بعينه"⁽⁶⁵⁸⁾. فهل تعني الإشارة إلى إبراز الشعور والعاطفة من دون الفكر تقليلاً من علاقة الشعر بالفكر، خصوصاً أنه قد ذكره بطريقة غير مباشرة بوصفه مادةً للإحساس الذي يقوم الشعر بإبرازه وليس ما يُبرزه الشعر؟ لا يعتمد سعادة أن ينتقد كلّاً من شفيق معلوف في كتابه إلى عمّه، والأخطل في رده على الريحاني لاعتبارهما الشعر

(655) عبد الله إبراهيم ورفيقاه، م.س، م.س.، ص 12.

(656) سعادة، م.س، 162/1.

(657) م.ن، ص.ن.

(658) م.ن، ص.ن.

مجرد شعور⁽⁶⁵⁹⁾، فيقول: "إنني أرى الشعر، أو، على الأقل، الشعر المثالي الأسمى شديد الاتصال بالفكر وأن يكون الشعور عامله الأساسي أو غرضه، لأن الشعور الإنساني ذاته متصل بالفكر اتصالاً وثيقاً في المركّب العجيب الذي نسميه النفس"⁽⁶⁶⁰⁾. ويُعدّ هذا الكلام مناقشة لفكرة اتخاذ الشعر من الفكر مضموناً له، وخصوصاً إلى أن وجود الفكر مؤشر إيجابي من خلال إشارته إلى أنّ الشعر المثالي الأسمى وليس أيّ شعر هو الذي يتخذ من الفكر مضموناً له، مذكراً بأنّ الشعور نفسه ليس منفصلاً عن الفكر في أيّ حال. والفكر حاضر في الشعر من خلال حضور الشعور. ويؤكد هذه المقولة في أثناء إقامته مقارنةً بين شعر الترتّم وشعر الفلسفة. فإذا كان الشعراء المترنّمون هم أولئك الذين "لا يحتملون أنفسهم جهد البحث والتفكير إلّا نادراً"⁽⁶⁶¹⁾، فإنّ شعور الشعراء الفلاسفة "بحالات الدنيا العرضيّة وظواهرها المتنوّعة يحملهم على الشعور بأمور مستترة يجب البحث عنها والعكف على تحليلها وتحليلها كلّ حسب تأثّره وميله"⁽⁶⁶²⁾. والواضح أنه يرى بوناً قيمياً شاسعاً بين النوعين لصالح الشعر

(659) سعادة، م.س. ، 1/ 162.

(660) م.ن. ، 1/ 163؛ راجع م.ن. ، 1/ 173.

(661) سعادة، م.س. ، 2/ 39.

(662) م.ن. ، 2/ 39.

الفلسفي. ونساءل هنا إذا كان حضور الفكر المباشر في الشعر سبباً في دفعه إلى درجة المثاليّ الأسمى، وإذا كان الشعور، مادة الشعر الأساسية غيرَ منفصل عن الفكر، ما هي الحدود التي تفصل ما هو فكري عما هو شعري؟ يشكل الفكرُ بنية الشعر العميقة أو قل بنية الأدب العميقة عند سعادة. نجده مرّةً ملتبساً بالشعور، وأخرى بإعادة تشكُّله تشكُّلاً فنياً يخدم التعبير الدقيق. ويعني ذلك أنه لا يوجد شعور، أو شكل فني، أو أدب مستقل عن الفكر. فالشعور شعور بالفكر، والشكل إعادة تشكيل للشعور بالفكر. وإذا صار الأدب بذلك مديناً للفكر بوجوده، فلا يستطيع أن يوجد مستقلاً عنه، هل يوجد الفكر مستقلاً عن الأدب؟ رأى سعادة دوراً آخر للفكر في العملية الأدبية يقع خارج المضمون. فهو حين تحدّث عن "تصوير النفوس" من قبل الشاعر قال: "أما وصف هذه النفوس كما هي فيحتاج إلى مقدار غير يسير من علم النفس وعلم الاجتماع والفكر الذي يجب أن يلزم الشعور، أو يتقدّم عليه، أو يقوده في هذا المسلك الوعر"⁽⁶⁶³⁾. لقد تعدّى دوره هنا أن يكون مجرد مضمون ليصير موجهاً لشعور الشاعر، ضابطاً لإيقاعه في أثناء تلبّسه بالشكل الشعري. ويعني هذا وجوداً للفكر مستقلاً عن الأدب. وأن يتحدّد وجودُ الأدب بوجود الفكر من دون أن يتحدّد

(663) سعادة، م.س، 1/ 173.

وجود الفكر بوجود الأدب إشارة إلى أن سعادة يرى للحياة الثقافية، ومن ضمنها الأدب والشعر، مركزاً أساسياً واحداً هو العقل. ويجعله ذلك متنبياً إلى الثقافة الغربية التي سبقت دريداً، مفارقاً الثقافة الشرقية عامة، والثقافة السورية خاصة بشقهما الروحي، لأن بحث جلقامش عن الخلود، وإن كان بحثاً مادياً عما يخلد (نبته الخلود) ⁽⁶⁶⁴⁾، هو في المحصلة بحث روحي. ويقود هذا التركيز على الدور الهام للفكر إلى الفصل بين نوعين من الأدب: (أدب الكتب) الذي يحاول مماثلة الجميل مما كتب، و(أدب الحياة) الذي نحتاجه؛ لأنه "يفهم حياتنا ويرافقنا في تطوّرنّا، ويعبّر عن مثلنا العليا وأمانينا المستخرجة من طبيعة شعبنا ومزاجه وتاريخه وكيانه النفسي ومقومات حياته" ⁽⁶⁶⁵⁾. ولا يتركنا نستنتج أن الحديث عن الأدب الذي يفهم، هو حديث عن الأدب المرتكز على الفكر، يقول "إن تركيز الأدب عليها (الحياة) غير ممكن إلا بالاتصال بنظرة إلى الحياة والكون والفن جديدة تجسّم لنا مثلنا العليا وتسمو بها وتصور لنا أمانينا في فكرة فلسفية شاملة" ⁽⁶⁶⁶⁾. ويشير هذا الكلام إلى أمرين: الأول هو أن

(664) خالدة سعيد، الحداثة وعقدة جلقامش، في قضايا وشهادات (نيقوسيا)، 1991، ص 373.

(665) سعادة، م.س، 1/120، 1/184.

(666) م.ن، ص.ن.

أدب الحياة هو الأدب الفكري الفلسفي، وهو الأدب الأرقى، أو 'هو المثالي الأسمى'، والثاني هو أن الحديث عن علاقة الفكر بالأدب ليس حديثاً مطلقاً؛ ولكنه نابع من موقف عقدي يربط الفكر بوضعية الأمة الراهنة، تلك الوضعية التي تقضي بأن يكون للأمة عقيدة تناسب حياتها، وأن يكون لهذه العقيدة أدب مرتبط بها. فأصول 'الأدب يجب أن تكون في الحياة ليتمكن من إعطاء ثمار تغذي الأحياء' (667). وإذا كانت الأمة السورية، موضوع اهتمام سعادة، قد تأخرت عن إنتاج أدبها المثالي الأسمى، فلأنها كانت تنتظر بزوغ فجر فكرها خصوصاً أن 'الأدب والفن لا يمكن أن يتغيرا أو يتجددا إلا بنشوء نظرة فلسفية جديدة (تناول)... قضايا الحياة والكون والفن' (668). وتحتم هذه العلاقة الوشيجة بين كلي من الأدب والفكر عند سعادة أن لا يتم النهوض الأدبي إلا بقيام النهوض الفكري. ويعني ذلك أن مرجعية الأدب مرجعية فكرية بالدرجة الأولى. ولا ينحاز سعادة في هذا الموقف إلى المناهج النقدية التي تربط الأدب بالفلسفة فحسب، ولكنه يؤسس بذلك للحدثة الأدبية التي يتفيا أدبنا العربي تحت ظلالها الوارفة في هذه الأيام. واشتراط الحدثة رؤية جديدة للكون وللحياة، وانتماء مكونات النص الإبداعي من إيقاع

(667) سعادة، م.س، 83 / 2.

(668) م.ن، 190 / 1.

ومعجم وصرف ونحو ومجاز ودلالة إلى تلك الرؤية هو من صميم الحديث عن ارتباط الأدب بالفكر، وارتباط النهوض الأدبي بنشوء فكر جديد ونظرة جديدة إلى الحياة.

ولئن بدأت القصيدة الحديثة في العراق عند شاعرين غير متممين إلى فكر سعادة⁽⁶⁶⁹⁾، فإن تلك البداية تشكل امتحاناً إيجابياً لصالح ذلك الفكر؛ لأن ما أشار إليه من ارتباط الأدب بالرؤية بات واقعاً ملموساً معها، خصوصاً إذا عرفنا أن مجلة "شعر" التي أخذت على عاتقها نشر القصائد الحديثة، والتنظير للحدثة الأدبية المبنية على حدثة رؤيوية فكرية قد قامت على جهود جيل مثقف من القوميين السوريين⁽⁶⁷⁰⁾.

ومما يجدر ذكره أنّ موقف سعادة من الأدب ينسحب على موقفه حين يمارس نقد النقد. فالمرجعية الفكرية ماثلة دائماً. وهو حين يراقب الرسائل المتبادلة بين كل من أمين الريحاني ويوسف نعمان معلوف وشفيق معلوف على صفحات مجلة "العصبة" العام 1935، وموضوعها "الشعر والشاعر" يشعر، على حدّ تعبيره، "بالنقص الفكري الكبير الذي مثلته تلك الكتب في هذا الموضوع، وبالحاجة إلى درس يتناول

(669) علي زيتون، الحدثة الشعرية، حركة الريف الثقافية، بعلبك،

1996، ص 15.

(670) م.ن.، ص 47.

موضوع الأدب في أساسه⁽⁶⁷¹⁾. ويعني ذلك أن سعادة حين يقرأ نقداً يفتش أول ما يفتش عن الخلفية الفكرية التي تحكم ذلك النقد؛ لأن هذه الخلفية قوام النقد، ويدونها يتخلف عن وظيفته الأساسية في النظر إلى أدب مرتبط بالفكر. وهو حين ينتقد حسين هيكل⁽⁶⁷²⁾، أو يعايز بين رأيي كل من طه حسين والجرديني فإنه يفعل ذلك بناءً على هذه القاعدة نفسها.

يقول: "ولكن اختلاف نظريتي هذين الأدبيين يشير قضية فكرية من الطراز الأول"⁽⁶⁷³⁾. والاختلاف في الموقف من شوقي مستند إلى اختلاف في الفكر ووجهة النظر. ويُعدّ هذا الموقف من النقد موقفاً منسجماً مع موقفه من الأدب، ومتكاملاً معه. ويؤشّر ذلك إلى وجود شخصية قوية تراقب كلّ شيء من زاوية رؤية واضحة وثيقة: الحياة والسياسة والأدب والنقد.

وما دما نتحدث عن النقد وعلاقته بالفكر، لا بد من التعرّيج على موقف سعادة من بعض الشعراء. قرأ رواية "قدموس" لسعيد عقل فلم يجد فيها ما كان يتوقّعه⁽⁶⁷⁴⁾ على حدّ تعبيره. ويشير الترقّع إلى أنّه قد واجه هذا النصّ بتصور

(671) سعادة، م.س، 1/ 113.

(672) م.ن، 1/ 143.

(673) م.ن، 2/ 65.

(674) م. ن، 1/ 187.

مسبق يخفف من سلامة الموقف الموضوعي حيال نص من النصوص. ونراه يأسف؛ لأن المؤلف قد حاول "أن يصبغ الحقائق التاريخية والأساطير التقليدية بصبغة محلية ضيقة فأساء إلى الأساطير وإلى الواقع التاريخي" (675). ونرانا نسأل: هل اقتصرت إساءة سعيد عقل على مادة نصه أم تعدتها إلى أدبيته؟ يعتقد سعادة أن سعيد عقل لم يلتزم في "قدموس" بالحافز الروحي "المستمد من فكرة أو عقيدة فلسفية جديدة في الحياة وقضاياها" (676)؛ ولأن فكرته المحلية ليست جديدة ولا تقدم فهماً جديداً للحياة وقضاياها فإن أدبه وهو جزء من الأدب السوري، لم يكن "سوى ألوان تقليدية أو استعارية باهتة لا نضارة لها ولا رونق ولا شخصية" (677) وإذا كانت الرؤية الجديدة إلى العالم فاعلاً قوياً في العملية الشعرية إلا أنها لا تصنع شاعراً. هل أهمل سعادة وظيفة العبقرية في العملية الإبداعية؟ حاول سعادة أن ينصف شفيق معلوف، مع تسفيهه الشديد إياه على اتخاذ الأساطير العربية موضوعاً لنصه الشعري الطويل "عبر". وسبب مدحه هذا النص عائد إلى أن شفيق معلوف قد "حاول أن يربط جميع الأوهام العربية التقليدية في عبقر

(675) سعادة، م.س، 1/ 187.

(676) م.ن، 1/ 188.

(677) م.ن، ص.ن.

والجن والكهانة بخيط من الفكر والشعور بموضوع من أهم
المواضيع الإنسانية: الحب⁽⁶⁷⁸⁾. ونساءل: ألم يعرج سعيد
عقل في "قدموسه" على موضوع إنساني ما موازٍ فتزل بفلسفة
الأساطير إلى حالة لا منطقية⁽⁶⁷⁹⁾. أين يكمن الابتكار⁽⁶⁸⁰⁾
الذي تميّز به معلوف عن عقل؟ هل تأخر قراءة "عبقّر" عن
قراءة "قدموس"، وما رافق هذا التأخر من تطوّر في نظرة
سعادة إلى الشعر هو السبب؟ لعلّ سعادة قد وصل إلى
قناعات جديدة تفصل الشعرية وجودتها عن مسألة النظرة
الجديدة إلى الحياة، خصوصاً أنه قد وجد المعلوف في
"عبقّر" "شاعراً شاعراً"⁽⁶⁸¹⁾ لأنه قد "ارتقى بموضوعه إلى
أعلى علوه"⁽⁶⁸²⁾ وإن كان "ضمن حيّز من الفكر والشعور
الذي لازمه"⁽⁶⁸³⁾. وهو على كل حال "حيّز نظرة قصيرة
قديمة جامدة"⁽⁶⁸⁴⁾.

هل يستمر سعادة على موقفه هذا حين يتصدّى لشعرية
رشيد سليم الخوري التي خصّص لها كتاباً كاملاً هو "جنون

(678) سعادة، م.س، 1/ 195.

(679) م.ن، 1/ 187.

(680) م.ن، ص.ن.

(681) م.ن، 1/ 207.

(682) م.ن، ص.ن.

(683) م.ن، ص.ن.

(684) م.ن، ص.ن.

الخلود" الذي نشرت مقالاته في أربعينات هذا القرن⁽⁶⁸⁵⁾؟
تطالعنا بدايةً هذا الكتاب بموقف قاسٍ من الشاعر القروي،
يقول المؤلف: "بلغ رشيد سليم الخوري، المكنى بالشاعر
القروي، من النظم مبلغاً أجاز نعتة بالشاعر، بعد كدٍ ونصبٍ
وعرقٍ وتعب. فهو ليس شاعراً مفطوراً على الشعر، بل شاعر
صار شاعراً بالاجتهاد والتحصيل"⁽⁶⁸⁶⁾، فإذا حذفنا من هذه
الإشارة كلماتٍ مثل (المكنى) و(أجاز نعتة) وما تعبّر عنه من
موقف غير نقديّ، وجدنا سعادة منحازاً إلى الفطرة، غير
مؤيد الاجتهاد والتحصيل. وهذا موقف لم يمنع عمر بن أبي
ربيعه من أن يكون شاعراً مرموقاً مع أنه ظلّ يهذي طويلاً
حتى قال الشعر على حدّ تعبير الفرزدق. وحين تحدّث سعادة
بمناسبة صدور ديوان "الرشيديات" وصف صاحبه القروي
بأنه قد "تكلف الشعر تكلفاً"⁽⁶⁸⁷⁾، وأنه لا يمتلك "أية
معرفة حقيقية أو ثابتة بأدب غير عربي"⁽⁶⁸⁸⁾. وهو قد ارتقى
"من ناظم أبيات متفرقة مبعثرة يتخذ جوهراً لها بعض أفكار
عامية أو اعتيادية، أو عارضة، إلى درجة ناظم قصائد
وطنية"⁽⁶⁸⁹⁾. وتجاوز عبارات الإزراء، غير النقدية، في هذه

(685) سعادة، م.س، 289 / 2.

(686) م.ن، 290 / 2.

(687) م.ن، ص.ن.

(688) م.ن، 292 / 2.

(689) م.ن، ص.ن.

الأقوال يجعلنا نلاحظ أنَّ سعادة لا يتناول نتاج القرويّ في علاقته مع الفكر، ولكنه يتناوله من الناحية الفنيّة وحدها. فهل وصل سعادة، من الناحية النقدية، إلى عكس ما ابتدأ به نقده؟ يوحي هذا التبدّل الجذري في الموقف النقدي بأنّ نتاج القروي مرتبط بفكر مختلف عن فكر سعادة. وهو لا يستطيع أن يوجّه إليه النقد الذي وُجّه إلى الرسائل الثلاث، فتحدّث عن التدرّج الذي حصل في مرتبة القرويّ الشعريّة من درجة ناظم أبيات إلى درجة ناظم قصائد وطنية. والتركيز على وصفه بالناظم إشارة واضحة إلى تجريده من أيّ موهبة شعرية.

وتناول سعادة إساءة الغزل الجاهلي والمقدّمة الطلليّة إلى غزل الشعراء السوريين في عصره فقال: 'وهذه الظاهرة النفسية (الغزل) في أكثر دواويننا الشعرية وكتبنا الأدبية المستمدة من الأدب العربي المرتكز على الأدب الجاهلي. وهي أقرب ظواهر النفسيّة الإنسانيّة إلى ظواهر النفسيّة الحيوانيّة؛ فإذا أنت وضعت أمام كلب، أو قطّة، أو قرد جاذباً يوقظ رغبته وجعلت بينه وبين الجاذب حاجزاً... فأول ما يبدو من الحيوان حينئذٍ هو أن يهجم لفوره على الجاذب حتى إذا صدّه الحاجز في محاولاته أخذ يتحرّق ويعزّز بشدّة' (690) ونسأل إن كان يصدق هذا الحكم على غزل كغزل عنثرة الذي ارتقى بعبلة إلى أسنى درجات الرقي

(690) سعادة، م.س، 82/2.

الإنساني، أو على الغزل الذي يمثل الشخصية العربية وينسب إلى شخصية مجنون ليلي التي نسجتها المخيلة الجمعية. وهل تُحمل المقومات الغزلية الطللية على محمل الحيوانية وهي تمثل أرقى وقفات الإنسان الوجودية حيال فكرة الزوال والترمد⁽⁶⁹¹⁾؟ إن سعادة الذي حلق في موقفه النقدي النظري حتى بلغ المراقي العالية دخل مع النقد الإجرائي أزمة حساسية الاختلاف. ويبقى أننا، وفي مطلع عصر النهضة، أمام ناقد ربط العمليتين الإبداعية والنقدية بالخلفية الثقافية الفكرية في زمن قام النقد فيه على الانطباعية والجزئية بعيداً عن المنهج النقدي الضابط للعملية النقدية.

2- نظرة سعادة إلى الأدب

وإذا قدّمت لنا كتابات سعادة النقدية فكرة واضحة عن رأيه في علاقة الأدب بالفكر، وعمّا أمله عليه هذه القناعة من مواقف نقدية من الشعر والشعراء، فإنها تقدّم لنا تصوّراته النظرية عن الأدب، من مفهوم الأدب إلى مفهوم الشعر، ومن رأي في الشكل والمضمون إلى رأي في وظيفة الأدب.

أولاً: مفهوم الأدب

حدّد سعادة الأدب قائلاً: "إنّ الأدب، من نشر ونظم،

(691) سعد كموني، الظاهرة الطللية، ص 19.

من حيث هو صناعة يُقصد فيها إبراز الفكر والشعور بأكثر ما يكون من الدقة وأسمى ما يكون من الجمال، لا يمكنه أن يحدث تجديداً من تلقاء نفسه⁽⁶⁹²⁾. ويقوم هذا التحديد على ثلاث أفكار: الأولى: هي أن الأدب صناعة، والثانية دور هذه الصناعة في إبراز الفكر والشعور، والثالثة هي أن تكون تلك الصناعة في منتهى الدقة وأسمى أنواع الجمال. وإذا ذكرنا (الصناعة) بموقف البلاغة العربية منذ مطلع القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي، وذكرنا (الإبراز) بفكرة الكشف عن المعنى التي رآها الأشاعرة وظيفية للبلاغة، وذكرنا القول 'بأكثر ما يكون من الدقة وأسمى ما يكون من الجمال' بما قاله الرقاني عن البلاغة بأنها 'إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ'⁽⁶⁹³⁾ تبين لنا أن سعادة منسجم في موقفه هذا مع الثقافة النقدية العربية إلى حد بعيد، وأن جديده الأساسي هو تركيزه على قصيدة الأدب القائمة على إبراز الفكر والشعور. ولعل هذه القصيدة هي الفكرة الوحيدة التي أفادها سعادة من عقيدته القومية الاجتماعية في تحديد الأدب؛ لأن الحديث عن الصناعة

(692) سعادة، م.س، 1/ 158.

(693) الرقاني، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق خلف الله وسلام، دار المعارف، مصر، ص 37.

وسمّو الجمال والدقة عموميات تنصل بأي متحدث عن الأدب ويقطع النظر عن موقفه العقدي.

وإذا لم نجد في هذا التحديد خصوصية الرؤية القومية الاجتماعية إلى كل من اللغة والكلام واللفظ والمعنى والبلاغة وهي أدوات الأدب الأساسية، فإنّ رأيه في تجدد الأدب يمثل اتصالاً وثيقاً بتلك الرؤية. "التجديد أو التغيير في الفكر وفي الشعور، في الحياة وفي النظرة إلى الحياة، هو نتيجة حصول ثورة روحية مادية اجتماعية سياسية" (694). وهذا النوع من التجديد هو الذي يرقى بالأدب من مستوى (أدب الكتب) إلى مستوى (أدب الحياة)، ويشكّل ارتباطه بتجديد الفكر تعبيراً واضحاً عن قناعة سعادة بأنّ الأدب السوري يجب أن يكون موسوماً بميسم الفكر الذي يخصّ الأمة السورية. وحين يكون أدب سورية الجديد معبراً عن فكر سورية الجديد يكون أدباً عالمياً في آنٍ معاً (695).

ثانياً: مفهوم الشعر

تحدّث سعادة عن الشعر والشاعر قال: "إنّ الشاعر، في عرفي، هو الذي يُعنى بإبراز أسمى وأجمل ما في كلّ حيّز من فكرٍ أو شعور أو مادة، وازيد هنا إني أرى أنّ من أهمّ

(694) سعادة، م.س، 1/ 158-159.

(695) م. ن، 1/ 151؛ 1/ 2411؛ 1/ 222.

خصائص الشعر: إبراز الشعور والعاطفة والإحساس في كل فكر أو في كل قضية تشمل عناصر النفس، وإعطاء الشعور والإحساس والعواطف صوراً مجازية أو خيالية عناصرها القوة والجمال والسمو مع عدم مفارقة الحقيقة والغرض الإنساني⁽⁶⁹⁶⁾. ويرتكز هذا الفهم إلى أربع أفكار أساسية: الأولى غائية الشعر الباحثة عن الأسمى والأجمل، والثانية مادة الشعر المتمركزة حول الانفعال الذي عبّر عنه سعادة بثلاثة أسماء تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو: الشعور والعاطفة والإحساس، وإن كان لا يقصد أي انفعال، بل الانفعال المتصل بالفكر أولاً وأخيراً، والثالثة اشتراطه المجاز والخيال وحدهما للتعبير عن ذلك الانفعال، والرابعة عدم مفارقة الحقيقة والفرض الإنساني. ولئن وضع الناقد إصبعه على شرطين أساسيين في شعرية أي نص هما: مادة الشعر، الانفعال، ولغته المجازية الخيالية، إلا أنّ حديثه عن عدم مفارقة الحقيقة مثير للبس. هل يقصد الحقيقة الفنية الناجمة عن المجاز وإعادة ترتيب العالم بأشياءه وعلاقاته؟ وإذا كان يقصد ذلك، فلماذا لم يرمي بأي إشارة أو علامة إليه؟ وإذا قصد الحقيقة الواقعية الموضوعية، فإنه يكون قد أخرج الشعر من الشعرية، وذكّرنا بالموقف النقدي العقدي القديم القائل بأنّ الجميل هو ما وافق الحق. ومما يجدر ذكره في هذا

(696) سعادة، م.س، 1/ 162.

المقام أن سعادة في محاولته الإحاطة بمفهوم الشعر لم ينطلق من عقيدته بشكل كلي، ولكنه اعتمد في جانب كبير منها على بعض المعارف السائدة. ومع ذلك فإن ما نلمحه من أثر فكره في هذا التعريف شيء مهم نتيته من إشارتين: الأولى قائمة على ربط الانفعال بالفكر، والثانية شرطه بعدم مفارقة الحقيقة التي تشترطها العقائد عادةً على الأدب من باب إلحاق كل الفعاليات في خدمة أهداف العقيدة.

وحين يشيد سعادة بعقبر شفيق معلوف قائلاً: "بأنها محاولة مركبة تدلّ على مؤهلات الناظم للصعود فوق العواطف والانفعالات العارضة، أو الفطرية ولتناول المواضيع الإنسانية المتعلقة بصفات الإنسان الجوهرية الباقية. تمتاز بأنها خيالية وبأن الخيال فيها مربوط بالعقل، وبأن الفكر لم يهمل فيها لتترك العاطفة على سجيتها"⁽⁶⁹⁷⁾. فإنه يتوغل أكثر في التعرف إلى مقومات الشعرية، ويرتكز هذا التوغل على إقامة الاتزان وفق مستويين: اتزان الخيال بوساطة العقل فلا يشطح، واتزان العاطفة بوساطة الفكر فلا تجمع. وتمثل هذه المخاوف التي دفعته إلى الحديث عن ضوابط العقل والفكر إشارة إلى فهم معين لكل من الخيال والعاطفة، وتصوّر لدورهما في الشعر، وإذا كان الدافع إلى إقامة هذين الضابطين دافعاً عقدياً يقوم على الخوف من أن يفارق الشعر

(697) سعادة، م.س، 1/ 196.

الحقيقة فيخرج عن كونه (أدب حياة)، فإن ربط الخيال بالعقل قائم على اعتقاد مفاده أن ترك الخيال حرّاً يجعله منتجاً للأوهام تبعاً لما كان سائداً في عصر النهضة من تصوّر عنه⁽⁶⁹⁸⁾. وإذا كان التوهم منافياً للعقل يحدث عندما تضعف ملكة العقل، فإنه ليس من إنتاج الخيال في أيّ حال من الأحوال. ولا يتقابل الخيال مع العقل في موقعين ضدّيين أبداً. الخيال شكل من أشكال التفكير، هو التفكير بالصّور على حدّ تعبير بعضهم. وظيفته إعادة ترتيب العالم بما يتوافق مع انفعال الشاعر ورؤيته، ويكون وجود العقل في بنية الخيال، بناءً على ذلك، حصيلة حاصل ولا موجب للحديث عن ربطه بالعقل.

وكذلك القول عن ضبط العاطفة بالفكر، فإنه يركز على تصوّرات عصر النهضة عن العاطفة أيضاً. يبدأ دور العاطفة في الشعر حين تغتلي حتى تصير انفعالاً. وانفعال الشاعر غير منفصم عن شخصيته. فهو مرتبط بهمومه واهتماماته التي ترتبط بدورها بثقافته. وحين ينفعّل الشاعر، فإن انفعاله محدّد بحضور همومه واهتماماته. ولا تتزامن الكتابة مع فورة الانفعال على كل حالٍ. لا بد من أن تتأخّر عنه. ولذلك فإن الشاعر حين يمارس الكتابة لا يجد نفسه ممزّقاً بين قوى داخلية: الخيال والعقل والعاطفة والفكر. تأتيه هذه القوى

(698) راجع سعادة، م.س، 5/2-6.

موحدة ملتبسة بالقدرة على التعبير الفني. ويبقى أن سعادة كان نهضوياً في فهمه كلاً من الأدب والشعر أكثر مما كان عقدياً. وإذا دافع مدافع بأننا إذا سلطنا الفكر على الأدب أسره إلى دائرته وألحقه بحقائقه الخاصة، وفي ذلك خروج عن العلمية، نقول إن غياب الفكر مدعاة للفوضى والبلبل، ولا يستقيم الأمر إلا بوجود الفكر مترافقاً مع وجود فهم علمي لأدوات الأدب اللغوية.

ولعلّ النظرة الجديدة التي دعا إليها سعادة، والتي تطلّ الأدب والشعر قد أعطت أكلها مع جيل آخر من متبعي فكره. وهذا طبيعي، لأن نضج الأثمار لا يكون نضجاً حقيقياً إلا إذا استوفى زمانه.

ثالثاً: الشكل والمضمون

أثار تعليق أحد الأدباء الذين كانوا يستمعون إلى سعادة أسفه، خصوصاً حين قال: "إنّ الزعيم محدّث ممتاز". وسبب هذا الأسف هو "أنّ ذاك الأديب قصر همه على مزايا المحدّث دون أفكاره وآرائه"⁽⁶⁹⁹⁾. وإذا كانت المسألة، موضوع الأسف، متعلقة بالشكل والمضمون لفتت نظر سعادة إلى وجوب "البحث في الأدب ومهمته، وفي الأدب الذي تحتاج إليه سورية وخصائصه"⁽⁷⁰⁰⁾.

(699) سعادة، م.س، 1/ 115.

(700) م.ن، ص.ن.

ولئن أشارت هذه المسألة إلى شيء إنما تشير وبشكل أولي إلى تغليب مضمون الأدب على النواحي الشكلية والفنية فيه. ويتأكد هذا الأمر حين يرى أنّ التجديد في الأدب هو "نتيجة حصول التجديد أو التغيير في الفكر وفي الشعور، في الحياة وفي النظرة إلى الحياة"⁽⁷⁰¹⁾ من دون أن يلتفت إلى الناحية الفنية التي يجب أن يترافق التجديد أو التغيير فيها مع التجديد أو التغيير في الفكر وفي النظرة إلى الحياة.

وهو وإن لم ينف هذا إلا أنّه لم يشر إليه. ولئن أشعرنا حديثه عن "عبر" معلوف بأن جودة الشعر منفصلة عن جودة النظرة إلى الحياة⁽⁷⁰²⁾، فإن هذا الشعور سرعان ما يتضاءل حين يشير إلى أنّ الأسلوب الجميل وحده بمثابة لذة لا طائل تحتها⁽⁷⁰³⁾ خصوصاً أنّه يرى "أنّ كلّ تجديد شكلي لا يحمل تجديداً في الأساس هو من قبل اللهو الباطل واللذات الزائلة التي لا بقاء ولا استمرار لها إلا استمرار تكرارها الممل"⁽⁷⁰⁴⁾. ولئن ألمح هذا الكلام إلى أن وجود النظرة الجديدة إلى الحياة يحول دون أن يكون التجديد الشكلي لهواً باطلاً ولذات زائلة، فهل يعني ذلك أنه صار شرطاً مساوياً لشرط التجديد الفكري؟ ما يلاحظه المتبع لأراء سعادة، بهذا

(701) سعادة، م. م.، ص. 159 / 1.

(702) م. م.، ص. 207 / 1.

(703) م. م.، ص. 197 / 1.

(704) م. م.، ص. 208 / 1.

الخصوص، ميل واضح إلى جانب المضمون. وإذا كان الميل من مقتضيات العقديّة، فإنّ سعادة قد اكتفى بالترجيح والتأكيد على التجديد في النظرة من دون أن يحاول تفهّم ماهية كلّ من المضمون والشكل والعلاقة بينهما. وهذا ما استدركته جماعة 'شعر' التي تعود بنسبها الفكري إلى سعادة، والتي ركّزت على الثورتين الرؤيوية والشكليّة وحدّدت العلاقة القائمة بينهما.

ولئن دلّ ذلك على شيء، فإنما يدلّ على أهميّة ما ركّز عليه سعادة في زمنه؛ لأنّه ظلّ فاعلاً بعده، معطياً أسهى الثمار.

رابعاً: وظيفة الأدب

رفض شفيق معلوف أن يسير الشاعر مع الحالات الطارئة فيبحث من حوله ضجيجاً يزول بزوال تلك الطوارئ. والشاعر عنده هو من لم تنسّه الأجيال التي تأتي بعده⁽⁷⁰⁵⁾. سرّ هذا الكلام سعادة ورأى فيه مما 'يشعر برسالة الشاعر الأسمى والفنان الذي من أهم صفاته الإبداع عن طريق التصرّ (الخيال)' ⁽⁷⁰⁶⁾. والذي أعجب سعادة هو أن يتجاوز الشاعر الآنّي ليمسك بما يستمرّ، لأنّ 'الفنان المبدع والفيلسوف هما

(705) سعادة، م. س.، 1/ 137.

(706) م. ن.، ص. ن.

اللذان لهما القدرة على الانفلات من الزمان والمكان وتخطيط حياة جديدة ورسم مثل عليا بديعة لأمة بأسرها»⁽⁷⁰⁷⁾.

وتستوقفنا في هذا الكلام كلمة (تخطيط) التي تحمّل الأدب مع الفلسفة مسؤولية كبيرة لا ندري نصيب الأدب منها. رأى سعادة "أنّ فوضى الأدب وبلبلة الأدباء تحمّلان نصيباً غير قليل من مسؤولية التزعزع النفسي والاضطراب الفكري والتفسخ الروحي المنتشرة في أمتي"⁽⁷⁰⁸⁾. ويشير هذا الكلام إلى أن الأدب السليم الخالي من الفوضى والبلبة قادر على راب القسم الأوفى من التزعزع النفسي والاضطراب الفكري والتفسخ الروحي الذي يصيب الأمة. فهل يعني ذلك أن القسم الباقي هو من نصيب الفلسفة؛ وإذا كان هذا هو المقصود، يعني أن سعادة يحمّل الأدب المرتكز على الفكر دوراً أكبر من دور الفلسفة في معالجة أوضاع الأمة المتهترئة. ذلك أنه إذا تنبّه أدباء الأمة وشعراؤها ولّبوا هاتف دعوة سعادة فإنهم "يشتركون في رفع الشعب السوري إلى مستوى النظرة الجديدة ومثلها العليا"⁽⁷⁰⁹⁾. وتقدّم الأدب على الفلسفة في الدور لا يعني تقلّصه في الرتبة؛ لأنّ وصول الفكر إلى الأمة إمّا أن يتم بشكل مباشر، وإمّا عن طريق الأدب. ولئن

(707) سعادة، م. م.، 1/ 160.

(708) م. م.، 1/ 114-115.

(709) م. م.، 1/ 223.

كان وصوله عن طريق الأدب أنجح، فإن ذلك لا يمنع من أن يكون الفكر هو الغاية وأن يكون الفكر غاية يعني أن الأدب وسيلة اصطلاح العقديّون على تسميتها (الدور الرسالي)، والدور الرسالي مهما علا فإنه لا يعطي الأدب حقه. حقّ الأدب أن يكون غاية موازية للفكر، لأنّ الأدب فنّ جميل، والجمال ركيزة من الركائز الثلاث الكبيرة التي يحلم الإنسان في تحقيقها عنيت: الحق والخير والجمال.

3- كلمة أخيرة

ومهما يكن من أمر، فإن أنطون سعادة قد احتلّ موقعه الركين في نقد عصر النهضة، لأنّه أولى الفكر أهمية كبيرة، ولأنّه أسس نقداً لم يتوقف عند زمانه، بل استمر في جيل جديد ممّن اعتنق مبادئه، فأرسى للأدب والنقد قواعد ما زالت قائمة حتى أيامنا هذه. وهو وإن قفز مباشرة من الفكر إلى ممارسة النقد من دون المرور بموقف علمي من اللغة، أداة الأدب، فلأن المرحلة الزمنية التي تفيّاً تحت ظلالها، والحياة العقلية والثقافية التي كانت سائدة لا تسمح بمثل هذا المرور.

يكفي أنه لم يباشر النقد بمنهج انطباعي ولكن بمنهج متماسك نحسّ لمساهماته أنّي اتجهنا في أعماله الأدبية والنقدية التي جاءت متكاملة منسجمة، بشكل عام، مع توجهاته الكبرى، ولئن أردنا أن نقول كلمة أخيرة فلإننا نقول إنه السنونة الأولى المتأكّدة من ربيع حدثتنا المطلّ.

خاتمة

يلاحظ القارئ أنَّ السؤال المحوري الذي انطلقت منه حركة النقد الأدبي القديم، والمتعلق بقدم كلام الله أو حدوثه، هو سؤال فلسفي وليس سؤالاً علمياً. وهو حين كان سؤالاً فلسفياً ترتبت عليه نتائج منطقية مترابطة من منطلقها إلى منتهاها. وهذا ما جعل من التفكير النقدي العربي تفكيراً منهجياً.

وهذا التفكير المنهجي، في تناوله طرفي العلامة اللغوية، الدال والمدلول، حاول أن يكون علمياً. صحيح أنَّ المنطلق فلسفي إلا أن الوقوف عند مفهوم البلاغة وآلية تخلّقها، عند اللفظ (الدال) والمعنى (المدلول)، عند المزية، مكن الإبداع، هو وقوف عند مادة موضوعية قابلة للمعاينة يمكن درسها. وهذا ما انتقل بالدراسات النقدية لتكون دراسات علمية في جانب كبير منها.

وابن سنان الخفاجي، ممثلاً للتيار الشيعي المعتزلي، في القرن الخامس الهجري، في "سرّ الفصاحة"، تابع الأبعاد الصوتية في المفردات والتراكيب، متابعة علمية. وكذلك عبد القاهر الجرجاني، ممثلاً للتيار الأشعري، في القرن نفسه،

في دراسته الأسلوبية للتقديم والتأخير، للتنكير والتعريف، وغير ذلك كان نموذجياً في علميته، لا بل كان مغالياً في العلمية، حين رأى أن النظم الذي هو أساس المزية، مكن الإبداع، مرتكز ببساطة، على علم النحو.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه الآلية في التفكير، ما كان بمستطاع أيّ بحث أن يمتلك معرفة علمية بها ما لم يتأسس على المنهج الثقافي.

ذلك النهج القادر على الإمساك بتلك الآلية، في مرحلة الازدهار والتوهج، من بداية القرن الثالث الهجري إلى نهاية القرن الخامس الهجري.

ولم تقم جدارة هذا المنهج على قدرته الكشفية العلمية وحدها، بصفته منهجاً وصفيّاً تكوينيّاً، ولكن في اتساع دائرة اشتغاله أيضاً.

ولا يمكن للباحث، من دون هذا المنهج، أن يدرك كيف تعاملت الحركة النقدية العربية مع ثنائية (الطبيعية/التكلف).

إن انقسام الحركة النقدية العربية إلى تيارين: يرى أحدهما أن الكلام هو المعنى، والآخر أنه اللفظ من جهة، واتفاق التيارين على رئاسة المعنى من جهة ثانية، مدعاة لكي يصل التفكير النقدي عند العرب إلى أن الطبيعة ناجمة عن خدمة اللفظ للمعنى، والتكلف ناجم عن خدمة المعنى لللفظ، خصوصاً أن هذه الثنائية مرتكزة على ثنائية (المعنى/اللفظ)

التي تشكّل قوام عمل الفهم المنهجي الذي ارتكزت عليه الحركة النقدية.

ولا يشتغل المنهج الثقافي على ثنائية (الطبيعية/التكلف) وحدها، بصفتها الآلية التي تميز الجيد من الرديء، ولكنه يستطيع أن يمسك بآليات اشتغال النقد الأدبي العربي في تعاملها مع الجمالية الأدبية. فثنائية (المعنى/اللفظ) تحضر، هنا بقوة كما حضرت في ثنائية (الطبيعية/التكلف). رأى الأشاعرة أنّ مكنن المزية، الناحية الإبداعية، هي من حيّز المعنى، ورأى الفريق الثاني أنّ مكننها من حيّز اللفظ.

ومن يعد إلى كتب التفسير يجد أنّ هذا المنهج قادر على أن يأخذ بيده فيريه كيف قارب كلٌّ من الشيعي والمعتزلي والأشعري، المتخذين من علم الكلام منهجاً في التفكير، دلالات الآيات القرآنية، في علم التفسير، خصوصاً ما تعلق بوحداية دلالة التركيب أو تعدديتها، بفهم الآية المحكمة، وتلك المتشابهة، كما يريه كيف تعاملت الثقافة العربية مع علم الدلالة، بوصفها ثقافة منتمية إلى علم الكلام في مرحلة من مراحل حياتها.

أما من يريد معرفة السبب في اختلاف التيارات حول قضايا من مثل وحدانية دلالة النص، أو إمكانية تعدّد قراءاته، من اهتمام الناقد بالمتلقي، أو اهتمامه بالكاتب، بكيفية التلقي، أو الحضور القبلي للمتلقي عند الكتابة، فإنّه لن يمسك بتلك المعرفة من دون الاستناد إلى هذا المنهج.

أضف إلى ذلك أنَّ البحث عن كَيْفِيَّة تشكُّل المصطلح النقدي العربي لا يمكن الإمساك به خارج دائرة هذا المنهج. لقد بدت هذه الخاتمة مجالاً ترويجياً للمنهج، أكثر من كونها مجالاً لتحديد النتائج. وهذا صحيح، كان الحديث عن جدارة المنهج الثقافي مرتبطاً بالنتائج التي توصلت إليها المقالات والأبحاث سواء أتعلق الأمر بارتباط ثنائية (الطبيعية/ التكلف) بثنائية (المعنى/ اللفظ)، أم تعلق بارتكاز فهم الجماليَّة الأدبيَّة عند العرب على حيِّز المعاني، أو حيِّز الألفاظ، أم تعلق بعلم الدلالة والتفسير، بجماليات التلقي، أو بتشكُّل المصطلح.

ولا تقوم شرعيَّة هذا المنهج على مقارنة النص النقدي عبر ما يُسمى بنقد النقد فحسب، ولكنها تتعدى ذلك إلى مقارنة كل من الخطاب الشعري والخطاب السردِي.

قائمة المراجع

1. الأمدي، الموازنة بين الطائنين البحتري وأبي تمام، تحقيق محمد عبد الحميد، لم يذكر اسم الدار ولا تاريخ الطبعة.
2. إبراهيم، طه، تاريخ النقد الأدبي، بيروت، دار المعرفة، الطبعة الثالثة، 1976.
3. إبراهيم، عبد الله، ورفاقه، معرفة الآخر، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996.
4. أبو ديب، كمال، في الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987.
5. أبو زيد، نصر حامد، الاتجاه العقلي في التفسير، بيروت، دار التنوير، 1982.
6. أدونيس، إسماعيل، بيروت، مواقف، العدد 49، 1984.
7. الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، 1985.
8. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار العودة، الطبعة الثالثة، 1981.
9. الأشعري، مقالات الإسلاميين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الحديث، 1985.

10. الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق مهنا وجابر، بيروت، دار الكتب العلمية، 1992.
11. الأب الار، ميشال، مسألة صفات الله عند الأشعري وكبار تلامذته الأوائل.
12. ايجلتون، تيري، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، فصول، مج5، عدد 3، 1985 .
13. ابن بابويه، التوحيد، بيروت، دار المعرفة، دون تاريخ.
14. بارت، رولان، علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، اللاذقية، دار الحوار، 1987.
15. درس السيميولوجيا، ترجمة سعيد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الثالثة، 1993 .
16. الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الخامسة، 1980 .
17. باون غرين، الفصاحة، دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الفرنسية.
18. بنجدو، رشيد، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم الفكر، العدد 23، 1994.
19. البحتري، الديوان، بيروت، دار صادر.
20. بدوي، أحمد، التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، بيروت، دار القلم.
21. البغدادي، الفرق بين الفرق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار المعرفة.

22. الجابري، محمد عابد، خصوصية العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية، بيروت، دراسات عربية، 1982.
23. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الفكر العربي، دون تاريخ.
24. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة السادسة، 1969 .
25. الجرجاني، عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق إبراهيم وبجاوي، بيروت، دار القلم 1977 .
26. الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق ريتز، بيروت، دار المسيرة، 1979.
27. الرسالة الشافية، من ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، تحقيق خلف الله وزغلول، القاهرة، دار المعارف.
28. دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1978 .
29. ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، تحقيق كوكب دياب، دار صادر، 2001.
30. حرب، علي، التأويل والحقيقة، بيروت، دار التنوير، 1985 .
31. الخطابي، البيان في إعجاز القرآن، من ضمن ثلاث رسائل، تحقيق خلف وزغلول، القاهرة، دار المعارف.

32. الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مكتبة محمد علي صبيح، 1969.
33. ابن خلدون، المقدمة، بيروت، دار إحياء التراث العربي.
34. خوري، الياس، النقد العربي وآفاق النقد الجديد، مواقف، العدد 241، 1981.
35. الخياط، الانتصار، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1957.
36. بن ذريل، عدنان، الأسلوبية، الفكر العربي، العدد 260.
37. اللغة والدلالة، دمشق، إتحاد الكتاب العرب، 1980.
38. الربداوي، محمود، نصوص من النقد الأدبي.
39. ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، الطبعة الرابعة، 1972.
40. الرماني، النكت في إعجاز القرآن، من ضمن ثلاث رسائل، تحقيق خلف الله وزغلول، دار المعارف بمصر.
41. الزمخشري، الكشاف، بيروت، دار الفكر، 1977.
42. زهير بن أبي سلمى، الديوان، تحقيق أحمد طلعت، دمشق، دار كرم، 1968.
43. زيتون، علي، الإعجاز القرآني وأثره في تطور النقد الأدبي، بيروت، دار المشرق، الطبعة الثانية، 2009.

44. النص الشعري المقاوم في لبنان، بيروت، اتحاد الكتاب اللبنانيين، الطبعة الثانية، 2007.
45. التلقي والتياران الأساسيان في النقد الأدبي القديم، بيروت، مجلة الآداب، العدد 019 ، 1998.
46. ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، طبعت على نسخة قديمة وقوبلت على نسخة طبع أوروبا.
47. سعادة، أنطون، الأعمال الأدبية، بيروت ، دار الركن، 1996.
48. سعيد، خالدة، حوار مع ثلاثة نقاد عرب، مواقف، العدد 214، 1981 .
49. الحداثة وعقدة جلعامش، في قضايا وشهادات (نيقوسيا)، 1991 .
50. سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوثيل عزيز، بغداد، دار آفاق عربية، 1984 .
51. محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد نصر، لبنان، دار نعمان، 1984 .
52. شحيد، جمال، البنيوية التركيبية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
53. الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق محمد سيد كيلاني، بيروت، دار المعرفة.
54. الشهيد الثاني، تمهيد القواعد، تحقيق تبريزيان الحسيني،

- ضياء، خراسان، مراكز الإعلام الإسلامي، 1416 هجري.
55. ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، 1976 .
56. الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، 1995.
57. الطوسي، الاقتصاد في ما يتعلق بالاعتقاد، بيروت، دار الأضواء، الطبعة الثانية، 1986 .
58. البيان في تفسير القرآن، تحقيق أحمد حبيب قصير، بيروت، دار إحياء التراث العربي.
59. طلب، حسن، الجيم ترجع، مواقف، العدد 59-60، 1989 .
60. عبد الجبار الهمذاني، المغني في أبواب العدل والتوحيد، تحقيق أمين الخولي، ج.ع.م، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، 1960.
61. العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد فميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1981 .
62. عياد، شكري، موقف من البنيوية، القاهرة، فصول، مج 1، العدد 2، 1981 .
63. عياشي، منذر، اللسانيات والكلمة، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1996 .

64. فاخوري، عادل، علم الدلالة عند العرب، بيروت، دار الطليعة، 1985 .
65. ابن فارس، الصاحبي، تحقيق سيد صقر، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية.
66. فخر الدين، جودت، الإيقاع والزمان، بيروت، دار المناهل، دار الحرف العربي، 1995 .
67. القاسم، سميح، الجانب المعتم من التفاحة الجانب المضيء من القلب، بيروت، دار الفارابي، 1981 .
68. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية.
69. كروزويل، أدith، عصر النبوة، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار سعاد الصباح، 1993 .
70. كريستيفا، جوليا، الدلائلية علم أو نقد للعلم، العرب والفكر العالمي، العدد الأول، 1988 .
71. ابن المرتضى، طبقات المعتزلة، بيروت، مكتبة الحياة، الطبعة الثانية، 1987 .
72. المرزوقي، مقدمة شرح حماسة أبي تمام، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، لجنة التأليف والنشر، 1951-1953 .
73. المرعي، فؤاد، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، عالم الفكر، مج23، العدد 2، 1994 .
74. المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، بيروت، الدار العربية للكتاب، 1982 .

75. ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق إغناطيوس كراتشكوفسكي، بيروت، دار المسيرة، الطبعة الثانية، 1979 .
76. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، العدد 193، 1995 .
77. نجم، خريستو، النقد الأدبي والتحليل النفسي، بيروت، دار الجيل.
78. نورس، كريستوفر، التفكيكية، ترجمة رعد عواد، اللاذقية، دار الحوار، 1986 .
79. الهياوي، محمد، الطبع والصناعة في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، 1358 هجري.
80. ولسن، كولن، اللا متمي، ترجمة درينة خشبة، بيروت، دار الآداب.
81. ويليك ووارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، دمشق، مطبعة خالد الطرايشي، 1972 .
82. ياقوت، معجم البلدان، بيروت، دار صادر، 1979.
83. cohen, structure du langage poetique, paris, flammation, 1966.
84. le haut langage, paris, flammation, 1979.
85. Sartre, jean paul, qu'est que la litterature, paris, gallimard.

صدر للمؤلف

- الإعجاز القرآني وأثره في تطور النقد الأدبي، دار المشرق، بيروت 1990.
- تحقيق تاريخ القرماني، شركة الكتبي للدراسات، بيروت، 1990.
- شرح ديوان الإمام علي، دار الجيل، بيروت 1995.
- السياب: الرؤية واللغة، حركة الريف الثقافية، لبنان، 1996.
- الحداثة الشعرية، بعلبك، حركة الريف الثقافية، 1996.
- لغة محمد علي شمس الدين، بعلبك، حركة الريف الثقافية، 1996.
- شرح ديوان الفرزدق، بيروت، دار الجيل، 1997.
- النص الشعري المقاوم في لبنان: البنية والدلالة، اتحاد الكتاب اللبنانيين، 2001.
- النص من سلطة المجتمع إلى سلطة المتلقي، بعلبك، حركة الريف الثقافية، 2005.
- عاشوراء وخطاب المقاومة الإسلامية، بيروت، معهد المعارف الحكمية، 2006.
- في مدار النقد الأدبي، الثقافة، المكان، القصص، دار الفارابي، 2011.

المحتويات

الإهداء	7
مقدمة	9
تقديم	15
(البلاغة/ النقد) والإعجاز القرآني	21
البلاغة والإعجاز القرآني	43
الطبيعية والتكلف ونشأة علم الجمال الأدبي عند العرب	53
أ- الجاهلية بين البداهة والتجويد	62
ب- الطبيعة والتكلف في القرن الثالث الهجري	64
خلاصة القرن الثالث الهجري	93
ج- الطبيعة والتكلف في القرن الرابع الهجري	95
خلاصة القرن الرابع الهجري	129
د- أفق القرنين الهجريين الثالث والرابع	130
الإعجاز القرآني وعلم الجمال الأدبي عند العرب	132
1- رأي الشيعة والمعتزلة	138
2- رأي الأشاعرة	147
3- خلاصة القول	156
الإعجاز القرآني والتلقي	159
1- النصر	168

- 178 2- المتلقي
- 188 3- التلقي
- 197 4- كلمة أخيرة
- 199 الإعجاز القرآني وعلم التفسير
- 212 النص/ السلطة/ الدلالة
- 212 أ- الثقافة العربية القديمة والدلالة
- 216 ب- الثقافة الغربية الحديثة والدلالة
- الإعجاز القرآني وعلم الدلالة العربي الإسلامي
- 229 من خلال تمهيد الشهيد الثاني (قده)
- 229 تمهيد
- 230 1- علم الدلالة في الغرب
- 231 2- الدلالة وحضارة النص
- 236 3- دلالة التمهيد بين المنهجين اللساني والسيمبولوجي
- 243 4- الشهيد الثاني (قده) وأسئلة اللغة العربية عن نفسها
- 250 5- كلمة أخيرة
- 252 الإعجاز القرآني والمصطلح النقدي
- 258 1- مصطلح الكلام
- 262 2- مصطلح البلاغة
- 264 3- مصطلح النظم
- 271 4- المزية (مكمن الإبداع)
- 276 5- قراءة النص الإبداعي
- 280 6- الطبعية والتكلف
- 286 7- كلمة أخيرة

288	مفهوم الشعر في أغاني الأصفهاني
295	1- وظيفة الشعر
298	2- طبيعة الشعر
302	آلية التفكير النقدي عند ابن حجة الحموي
302	1- آليات التفكير النقدي قبل ابن حجة الحموي
304	2- مرحلة ما بعد الانتماء الثقافي
305	3- ابن حجة والبلاغة درساً جاهزاً
306	4- المرجعية ودلالاتها
	5- ابن حجة وثنائية (اللفظ/المعنى)
309	منطلقاً للتفكير النقدي
314	6- ابن حجة والشعرية
321	قراءة في كتاب "الإيقاع والزمان" لجودت فخر الدين
322	أ- موقع عمود الشعر من النقد القديم
329	ب- حول نشأة التيارات النقدية القديمة
347	(الثقافة / النقد) عند سعادة
352	1- علاقة الفكر بكل من الأدب والنقد عند سعادة
364	2- نظرة سعادة إلى الأدب
374	3- كلمة أخيرة
375	خاتمة
379	قائمة المراجع
387	صدر للمؤلف

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://www.facebook.com/books4all.net>

كان العقل العربي، في القرون الأولى، من الحياة العربية الثقافية، عقلاً فاعلاً مرتكزاً على قواعد واضحة في التفكير المنهجي.

ولعل أهم ما ميّز ذلك العقل، في تلك المرحلة، انطلاقه من الفهم الإسلامي العام للعالم، ليحدّد موقفاً منسجماً مع ذلك الفهم من كل الجزئيات التي تعرّض لها في حياته.

ولعل المشكّلية الكبرى التي واجهها ذلك العقل، في بداية عهده بالحياة، ما أثاره الآخرون من مانويين وغيرهم حول حقيقة أن يكون القرآن وحياً إلهياً منزّلاً. وهذا ما دفع ذلك العقل إلى أن يعود إلى الحجّة القرآنية التي تثبت نبوة محمد (ص)، فوجدها حجّة أدبية ترتكز على التحدي الذي كان في آخر ما أثاره أن يأتي المكابر بسورة واحدة من مثل سور القرآن الكريم. وانشغلت النخبة من علماء الأمة في تحديد الوجه الذي تكون عليه أيّ سورة من سور القرآن معجزة، فوجدت نفسها أمام آلية تفكير تقع داخل المنظومة المفاهيمية الإسلامية.

(من المقدمة)

د. علي مهدي زيتون، مواليد حوش الرافقة - قضاء بعلبك 1947.

- إجازة في اللغة العربية وآدابها - جامعة دمشق 1973
- ماجستير في اللغة العربية وآدابها - جامعة القديس يوسف 1981.

- دكتوراه اختصاص في اللغة العربية وآدابها - جامعة القديس يوسف - بيروت 1984.

- دكتوراه دولة (فئة أولى) في اللغة العربية وآدابها - جامعة القديس يوسف - بيروت 1988.

- أنتخب رئيساً لقسم اللغة العربية في كلية الآداب - الفرع الرابع لمدة عشر سنوات.

ISBN 978-9953-71-655-8



9 789953 716558